الموسيقى التقليدية
فى مجتمع البرتا
TRADITIONAL
MUSIC
In al_Berta Society
Ali al Daw
1988
على الضو

سلسلة دراسات في التراث السوداني

٣٢

الموسيقى الشعبية

(٢)

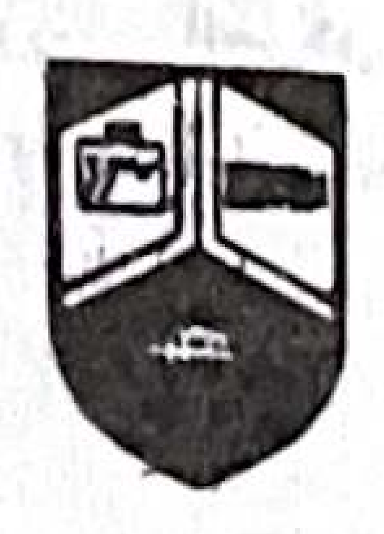
الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا

TRADITIONAL MUSIC IN al-BERTA SOCIETY

معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية

جامعة الخرطوم

Institute Of African & Asian Studies



University of Khartoum

اهداء

إلى ابنتي تيسير...

إلى كل الأطفال
الذين يرحلون عنا

علي الضو

الخرطوم يوليو ١٩٨٣

الطابعون : المركز الطباعي
ت : ٧٥٧٣٤ ص . ب ١٢٧

تصدير

هذا الكتاب هو عبارة عن اطروحة لنيل شهادة الماجستير قدمت بمعهد الدراسات الافريقية والاسيوية بجامعة الخرطوم كاول عمل من نوعه في تاريخ الجامعة . ولما كان الامر كذلك ومعهد الدراسات الافريقية والاسيوية ينجز مشروعا لجمع وتوثيق ونشر الموسيقى التقليدية في السودان فقد رأينا نشره علنا نسهم في اضافة مادة تفتقر اليها المكتبة السودانية.

ولايتوقف طموحنا في معهد الدراسات الافريقية والاسيوية عندهذا الحد ولكننا نعمل على توسيع نشاطنا في هذه الجبهة لجمع الموسيقى من شتى مناطق السودان – وقد انجزنا – حتى الان عملا ناجحا بشرق السودان – توطئة لاصدار اسطوانات وكتيبات مرفقة من الموسيقى التقليدية في السودان .

ونحن في هذا المقام إذ نشكر مؤسسة فورد الامريكية التي تمول عن طريق منحة مشروعات لجمع وتوثيق ونشر الموسيقى التقليدية في السودان ،نتقدم ايضا بوافر شكرنا وتقديرنا لمصلحة الثقافة ووزارة الثقافة والاعلام لحسن تعاونهم معنا .

وبالله التوفيق :

بروفسر سيد حامد حريز
مدير معهد الدراسات الأفريقية والاسيوية

شكر وعرفان

جزيل شكري وتقديري لكل الذين مدوا لى يد العون والمساعدة حتى تمكنت من انجاز هذا العمل الذين امدونى ببعض ما لديهم من مراجع ،جمعة جابر ،التجانى جعفر ،عبد الملك ابراهيم • والذين مكنونى من اختزال الوقت والجهد وأنا اجمع المادة من المنطقة ، مقدم عبد المنعم محمد الطيب ،وابناء الشيخ ابراهيم منصور ،قمر وازهري • والذين ساهموا بفعالية حتى تمكنا من تدوين النماذج الموسيقية والرسوم الايضاحية والملاحق التى تضمنتها الدراسة ،محمد سيف الدين (المعهد العالى للموسيقى والمسرح ،الخرطوم) والسر حسن ابراهيم (مركز دراسة الفلولكلور ،بحري).والذين اشرفوا على هذه الدراسة واسدوا لى النصح والتوجيه ،د• مكى سيد احمد (المعهد العالى للموسيقى والمسرح ـ الخرطوم) بروفسير سيد حامد حريز (معهد الدراسات الافريقية والاسيوية ـ جامعة الخرطوم) ود• ارتور سيمون (متحف الاثنوقرافيا برلين)•

والشكر من قبل ومن بعد لمواطنى جنوب النيل الازرق فى قنيص وأوفد التوم ،وأوفد النوير ،وقيسان ،وقولو الصغيرة وقونى وأبا سرمن ،واشفر ،وقافلى ،وكل القري الاخري التى عملنا بها • فمنهم اخذنا الحكمه والمعرفة ، واليهم يرجع الفضل فى هذا العمل ••

تجريد

هدف الدراسة ومحتوياتها :-

تشتمل الدراسة الحالية " موسيقى البرتا " على خمسة فصول بجانب الخاتمة والملاحق والاشكال الايضاحية •

وهى لا تهدف الى اثبات فكرة بعينها او نفيها ،انما تأمل ومن خلال العمل الميدانى ،التوصل الى معرفة التركيب الاجتماعى والنفسى لمجتمع البرتا عن طريق دراسة الممارسات الموسيقية ، وكيفية صنع وعزف الالات الموسيقية المستخدمة فى تلك الممارسات الموسيقية ••

الفصل الاول يناقش الاطار النظري للموسيقى التقليدية والمعالجة المنهجية لهذه المسألة من خلال مسح عام لجل الدراسات التى تمت عن الموسيقى التقليدية السودانية •

الحديث عن الانسان والارض يقع فى فصلين متتاليين :-

الفصل الثانى ويشتمل على نبذة قصيرة من تاريخ المنطقة المناخ العام ، الانسان ،سكنه ومناشطه الاقتصادية وأرثه الثقافى وبالفصل الثالث يتركز الحديث حول المناسبات الاجتماعية التى تمارس فيها الموسيقى كجزء من ثقافة المجتمع الكلية ••

الحديث عن الالات الموسيقية ،انواعها ،كيفية صنعها وضبطها وعزفها ،نجده بالفصل الرابع • بينما يتضمن الفصل الخامس المعانى، والمضامين التى توصلت اليها الدراسة • ويوجد بالخاتمة النتائج ومؤشرات التغيير المستقبلية ••

اما الملاحق فتشتمل على تدوين لبعض الاغنيات دونت بلغة البرتا مع ترجمة عربية للمعانى العامة ،مقابلة اجريت مع احد الرواة بالمنطقة ،مسرد بالكلمات العسيرة الفهم ،ثم قائمة بأسماء الرواة الذين تم جمع المادة منهم بالمنطقة ••

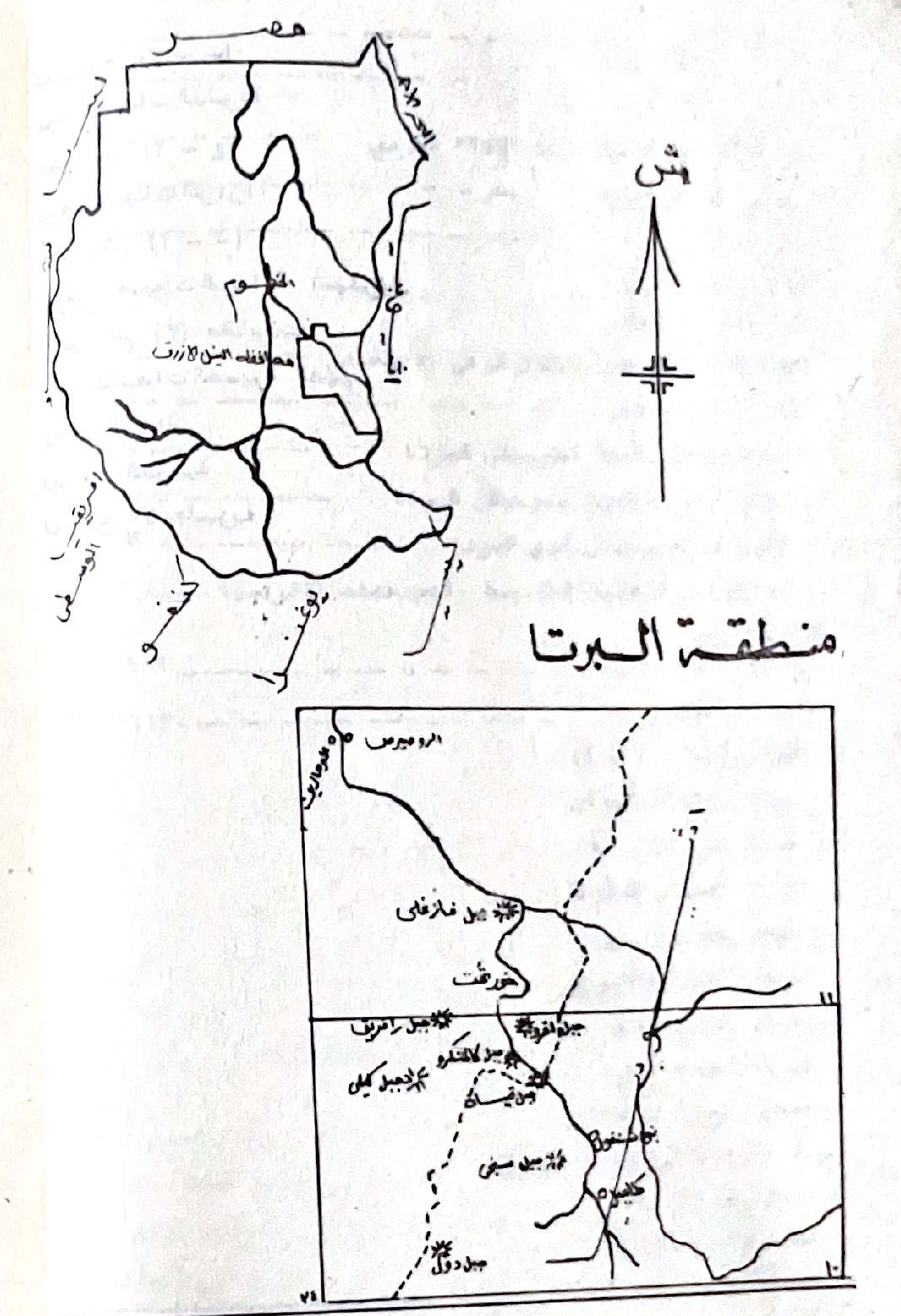
العمل الميدانى

اشتمل العمل الميدانى على ثلاث فترات بدأت الفترة الاولى منها فى نوفمبر ١٩٨٠م واستمرت لمدة شهر . وقد كنت وقتها ضمن فريق مركز دراسة الفولكلور التابع لمصلحة الثقافة السودانية المرافق لروبرت قوتليب "Robert Gottlieb" الامريكى الجنسية والذي زار البلاد بدعوة من المعهد العالى للموسيقى والمسرح بالخرطوم . وقد كانت تلك الفترة عبارة عن مسح عام ،تلتها فترتان للعمل الميدانى وجمع المادة صحبنى فيهما " ارتورسيمون" "Artur Simon" الالمانى الجنسية ورئيس قسم الاثنوميوزوكولجى بمتحف الاثنوقرافيا ببرلين . وقد بدأت الفترة الاولى منهما فى نوفمبر ١٩٨٢ وشملت منطقتى " الدمازين "Damazien" و "أوفد" "Aufud" اما الفترة الثانية فبدأت فى سبتمبر ١٩٨٣م واستمرت لمدة شهرين ايضا تركز العمل فيها على جمع المادة الموسيقية من منطقة "قيسان Gissan على الحدود السودانية الاثيوبية ،حيث تم تسجيل عادة "الهوكى" "Hokke" والتى تبدأ من اوائل اكتوبر وتنتهى بانتهائه ولا تمارس بعد ذلك الا فى اكتوبر من العام القادم ..

ونسبة لرداءة الطرق البرية فى فصل الخريف ،فقد كانت وسيلة الترحال المتوفرة لدينا فى تلك الفترة هى حمل المتاع على ظهور الحمير والمشى على الاقدام من قرية "الملك الياس" وحتى "قيسان لثلاثة ايام متتالية ..

تم تسجيل المادة الموسيقية على مسجلات ناقر Nangra باستخدام مايكروفونات AKGCKI مع استخدام مسجلات سونى Sony Professional هذا بجانب التصوير الفوتغرافى . غير اننا نعتقد ان التسجيل المثالى لمثل هذه المادة ينبغى ان يكون على أشرطة سينمائية او "فيديو" لضمان تسجيل الصوت والصورة معا ..

قائمة المحتويات



الفصل الأول

الموسيقى التقليدية المعنى والمنهج

ان تعبير "الشعبية" شائع الاستخدام فى السودان غير ان اطاره غير محدد . فيكفى فى بعض الحالات ان يرتدي المرء زيا معينا يمكن ان يقال عنه زي شعبى ،ويأتى بعد ذلك بأي نمط من انماط الغناء ،فيكون ذلك النمط نمطا شعبيا . وتعبير " التقليدية " الذي فضلنا استخدامه له عاملان مهمان : فالمادة التقليدية :-

(أ) يتم تداولها وتناقلها عبر الزمان والمكان .

(ب) وهى تمثل وتعرف مجموعة ،والتى قد تكون عائلة ،قبيلة الخ .. وهى ليست بالضرورة ان تكون معادلة للماضى "فالتقاليد تخلق فى الحاضر ،وهى بكل تأكيد سوف تخلق وتؤسس فى المستقبل" . (١)

وكلمة "الموسيقى" هى الاخري ،لا يوجد لها مرادف فى اللغات السودانية حسب علمى ،قد اخذت معانى وتعريفات عدة . فقد ذكر " فرانسيس بيبى Frances Beby ان معظم الغربيين يعرفون الموسيقى على انها "فن تركيب الاصوات بطريقة تسر الاذن" (٢) ..

ولكن هذا التعريف للموسيقى لم يجدد أي اذن هى التى ستسر من تلك الاصوات ،وأي نوع من الاصوات التى اذا ما تم تركيبها سوف تحدث السرور لدي سامعها . فقد كتب "نعوم شقير" عند حديثه عن السود ،انهم "كانوا يقفزون كالقرود ويصيحون كالذئاب وهم يهزون رماحهم ونشابيتهم فوق رؤوسهم ،ويغنون اغانى لا تلحين فيها ويصوتون بالقرون اصواتا مزعجة تصم لها الاذان ،وبالاجمال لم يكن فى رقصهم شئ من الطرب بل دل على تمام الهمجية ومنتهى الخشونة (٣) . وهكذا ايضا كان انطباع المؤرخ ابراهيم بن يعقوب" ،الذي سافر الى اوروبا ،عن موسيقى مدينة "شلزودج"

القديمة فى النمسا ،فقد قال عنها "لم اسمع فى حياتى غناء أسوأ من غناء اهل تلك المدينة ،انه نوع من الغمغمة تأتى من الحناجر فى ما يشبه نباح الكلاب (٤) .

غير ان "بيرسى أسكول Percy A. Schole" حدد الاصوات الموسيقية عن غيرها بأنها الاصوات التى تحدث نتيجة للاهتزازات المنتظمة التردد Frequancy ،حيث ان الاهتزازات التى تصدر من اي جسم وهى تحوي ترددات متعددة ،تحدث ما يمكن ان نطلق عليه ازعاجا" . ولكنه استطرد قائلا "وحتى الاصوات التى يمكن ان نطلق عليها ازعاجا ،اذا ما تم تكرارها بصورة منظمة وبسرعة يمكن أن تصدر ما نطلق عليه نغما موسيقيا" (٥) .

لكن هذا التعريف للموسيقى والذي يركز على النغم فقط يجعلنا نحصر انفسنا فى الموسيقى كفن دون الالتفات اليها كممارسة يؤديها الانسان فى مجتمعات كالمجتمعات الافريقية وهى مرتبطة بطقوسه وعاداته الاجتماعية . لذلك يعرف "فيلا سواندي الموسيقى بأنها "تنظيم المادة الخام للاصوات فى شكل ،وبنية لها معنى ومقبولة عموما للمجتمع الذي حدث فيه ذلك التنظيم . تلك الانماط تنتمى مباشرة لنظرة ذلك المجتمع للعالم ،ولتجاربه ككل متجانس ومقبول من ذلك المجتمع" (٦) ..

وبناء على تعريفه السابق للموسيقى – والذي يمكن قبوله كتعريف اجرائى – يري "فيلا سواندي" SOWANDE أن الموسيقى الافريقية التقليدية يمكن تحليلها فقط سايكولوجية عن طريق الرموز ودلالاتها . وقد ذكر أن الجانب الاخر من التحليل الموسيقى الذي يشتمل على البنية والشكل والصيغة .. ليس مهما ،ذلك لان الحصول على الموسيقى الافريقية التقليدية فى أغلب الحالات لا يكون سهلا ،حيث تمارس الطقوس فى أجواء لا تسمح بوجود الغريب . كما ان طريقة التدوين الغربية والتى من خلالها يحدث التحليل لا تعطى الا صورة كروكية للواقع الموسيقى ..

ولكن رغم الاعتراضات التى ذكرها "فيلاسواندي" الا ان

المنهج التحليلى للموسيقى التقليدية ،حسبما اعتقد لا يكتمل الا بمعالجة الجانبين . جانب الموسيقى فى حد ذاتها شكلا وصيغة وبنية ،وتحليل هذا الجانب والبحث عن الدلالات والرموز الاجتماعية التى تساعد على معرفة التركيب النفسى والاجتماعى لتلك المجتمعات التى تمارس تلك الموسيقى . فبعض المشتغلين بالموسيقى التقليدية يتحدثون عن اهمية الاهتمام بتلك الموسيقى ،وخبراء اليونسكو يوصون بضرورة تدريس "الموسيقى الافريقية التقليدية فى معاهد الموسيقى بأفريقيا . فكيف يكون ذلك دون معرفة تلك الموسيقى شكلا ومضمونا . فمشاكل التدوين الموسيقى التى ذكرها "فيلاسواندي" ظلت هم المشتغلين بالموسيقى التقليدية الى يومنا هذا . وقد بذلت مجهودات لا بأس بها ،حيث تم التوصل الى طريقة للتدوين "Transcription" (٨) تختلف عن طريقة التدوين الغربية "Staff Notation" على الرغم من أنها تعتمد عليها وبذلك يمكن بأستخدامها تقليل حجم الخطأ والوصول الى نتائج مرضية .

الدراسات التى تمت عن الموسيقى التقليدية بالسودان

ان الرحالة والمبشرين الذين كتبوا عن السودان وأهله ،لم يكن فى مقدورهم ان يتجنبوا الكتابة عن موسيقى اهل السودان ،ذلك لانها جزء لا يتجزأ من عاداتهم وممارساتهم الاجتماعية . فقد وصف "محمد بن عبد الله التونسى" بعض انماط الرقص والغناء لدي الفور ،ثم أرفق تدوينا موسيقيا لتلك الاغنيات (٩) . كذلك فعل "نعوم شقير" الذي قسم أهل السودان الى ثلاث مجموعات عرب واشباه سود وسود حيث تحدث واصفا رقصات كل مجموعة على حدة ، الالات الموسيقية التى تستخدمها والمناسبات الاجتماعية التى يتغنون فيها ويرقصون (١٠) ..

ولعل المبشرين الذين أتيحت لهم فرصة البقاء لسنوات عديدة فى بعض بقاع السودان – جنوبه على وجه الخصوص – والذين لهم

دراية بالعلوم الموسيقية ،قد أخرجوا الحديث عن الموسيقى
السودانية التقليدية من طور الوصف وتدوين الانطباعات ،الى طور
التحليل والخروج بالنتائج . ففى رأي "ف . قيورقيتى"F.Giorgetti"
أن الاذن الاوروبية لم تتعود على الاصوات الهارمونية
التوافقية - الصادرة من الطبول - التى هى الالة الموسيقية الاساسية
لدي الافارقة - بل اعتادت على الالات الموسيقية الغربية مثل
البيانو ،الخاضع لحسابات ضبط صوتية محدودة . لذا فأن الخطأ
يمكن فى الحكم على الموسيقى الافريقية بأذن غير افريقية واصدار
الحكم عليها بأنها موسيقى بسيطة وبدائية . بل يصل به الامر الى
الاعتقاد بأن "سايكلوجية" الرجل الافريقى واحساسه اللاشعوري
بالاصوات الموسيقية ،اكثر ثراء من نظيره الاوربى ،حيث ان
تركيبته الهارمونية تحتوي على خمسة اصوات موسيقية نظير اربعة
اصوات فقط تحتملها الاذن الاوروبية (١١)

لقد تواصل اهتمام الكتاب والدارسين بالموسيقى التقليدية
السودانية وازداد عددهم فى السنوات الاخيرة . فقد تحدث
"كاستيلى " Castelli" عن الالات الموسيقية بجنوب السودان
والتى توجد نماذج لها فى المتاحف الاوروبية ،مصنفا اياها الى
وتريات وهوائيات والات ايقاعية ،محاولا توضيح اماكن وجود مثل
هذه الالات فى مناطق اخري من افريقيا (١٢) وركزت "قويندلين
بلوملى Gwendolen A.Plumly على آلة الطمبور لدي النوبيين بشمال
السودان ،فتحدثت عنها بالتفصيل: كيفية صنعها والمواد المستخدمة
فى هذا الصنع ،وطريقة العزف عليها ،وكيفية ضبط اوتارها ،مع
ذكر اسماء تلك الاوتار . ثم اعطت بعد ذلك نبذة تاريخية عن
نشأة آلة الطمبور او الالات الموسيقية المشابهة لها ،فى محاولة
لتتبع انتقال هذه الالة من الشرق الادنى الى منطقة النوبيين
بشمال السودان ،ومن ثم الى مناطق اخري داخل افريقيا . كما
اعطت نماذج لاغنيات تؤدي بمصاحبة الطمبور (١٣) ..

وتطرق كل من "مكى سيد احمد" (١٤) و "جمعة جابر" (١٥)

لمسألة النظام النغمى الخماسى،محاولين مقارنته بالنظام النغمى
الاوروبى ،كما فعل "قيورقيتى""F.Giorgetti" وان كانا قد
توصلا الى نتائج تختلف عن تلك التى توصل اليها . وذكرا أن
المنظومات الخماسية يمكن تقسيمها الى "سلالم كبيرة" واخري صغيرة
وكما هو الحال فى النظام النغمى الاوروبى . تحدث "مكى سيد أحمد"
بجانب ذلك عن الخصائص العامه للحن والايقاع لدي "السكوت"بمنطقة
النوبا بشمال السودان ،وعن كيفية ضبط أوتار "الطمبور" ..

أما "آرتور سيمون" "Artur Simon" والذي جمع مادته
الموسيقية من منطقة النوبيين بشمال السودان ،فقد حاول أن يوضح
الدور الاجتماعى للموسيقى ،وذلك فى الدراسة المقتضبة المرفقة مع
الاسطوانات التى تم تسجيلها من المنطقة . هذا بجانب التدوين
الموسيقى ،وشرح تفصيلى لكيفية ضبط وعزف الالات الموسيقية
المصاحبة للغناء والرقص وصور فوتغرافية للممارسات الموسيقية (١٦).

وتعرض كذلك بعض الكتاب السودانيين للموسيقى التقليدية ووصفوا
آلاتها وأماكن تواجدها والمناسبات التى تستخدم فيها ووفروا
بذلك مادة ثرة للذين يودون القيام بالدراسات فى هذا المجال(١٧).

فى غياب الرؤية المنهجية السليمة فى حل الكتابات التى تمت عن
الموسيقى التقليدية بالسودان ،يطرح أحد الطلاب "الانثروبولوجيا"
والذي قام بدراسة لموسيقى جبال النوبة ،بأقليم كردفان ،نقاشا
مثمرا يصل به فى نهاية الامر الى المنهج الذي نراه صحيحا ،وذلك
بقوله "أن النظم الموسيقية التى تحتوي على الشكل والسلم والابعاد
الصوتية ،ما هى الا حقائق ثقافية وبذلك تقع كلية تحت الافتراض
الانثروبولوجى الاساس ،وهى أن الثقافة حتميا نظام مرتب للرموز
لهذا فأن البناء الموسيقى يمثل واحد من الكل الثقافى ومشاركا
البقية فى أحد جزئياته . فالعمل الموسيقى "ليس هو ببساطة
تمارين على ترتيب الاصوات ،ولكنه تعبير رمزي للنظام الاجتماعى
والثقافى يعكس قيم الماضى والحاضر للافراد الذين يصنعونه . لذلك

فأن منطق ومعنى النظم الموسيقية لا يمكن فهمه جيدا بدون الرجوع الى بعض الظواهر الثقافية التى هى جزء منه (١٩) ..

ان الموسيقى التقليدية اذن لا يمكن ان تفهم فهما متكاملا بالنظر اليها كبناء صوتى فقط ،وفى ذات الوقت لايمكن اغفال هذا البناء الصوتى . ولكن التحليل الموسيقى لابد ان يشتمل على تحليل للعلاقة بين النظم الصوتية والبيئة الاجتماعية التى من خلالها ولها تم الخلق الموسيقى "وهذا التحليل الموسيقى لابد ان يودي بدوره الى فهم الملامح الشكلية للبنية الموسيقية والطريقة التى تظهر وتختلط بها فى السياق (٢٠) ..

فالذين ينظرون الى الموسيقى التقليدية من الناحية الصوتية فقط فأن نظرتهم هذه لا توصل الى نتائج مرضية ذلك لتجاهلهم للانسان والمجتمع الذي يصوغ تلك الاصوات الموسيقية لتودي له وظائف أقلها مكانة الاستمتاع بتلك الموسيقى والترويح عن النفس . والذين ينظرون الى الموسيقى التقليدية على أنها ليست ذات قيمة فنية جمالية ،وانما المهم هو الممارسات والعادات والطقوس المرتبطة بها، فأن هذه النظرة قد تؤدي الى خلل كبير فى فهم تلك العادات والطقوس نفسها ،وبالتالى فهم تلك المجتمعات . ولابد للمرء هنا ان يتساءل لماذا اذن تصاحب الموسيقى تلك العادات والطقوس اذا لم تكن ذات معنى ومدلول للذين يمارسونها . وتجدر الاشاره هنا الى ان الموسيقى فى بعض المجتمعات يكمن فيهما كل من المعنى المرتبط بالنص الموسيقى ،والمعنى المقترن بالسياق.فالمعنى المقترن بالسياق يوجد بالعمل الموسيقى عندما يكون الباعث او المقطع او المسار اللحنى او النظام الايقاعى فى جزء من ذلك العمل الموسيقى له مصادر غير موسيقية " شخص ،مكان ،حادثه .. الخ) او تغيرات فى أساليب الرقص ،أو بعض الموضوعات الخاصة بالسياق .

والنص الموسيقى من الناحية الاخري ،هو العمل الموسيقى كما يسمع

او الاطار الذى فى داخله يمكن للمعانى المقترنة بالسياق ان تندمج انه يسمع كصوت ويستمع به فى الاطار "جمالى كمادة صوتيه" (٢١)..

خلاصة القول ان معظم الكتابات التى تحدثت عن الموسيقى التقليدية بالسودان نهجت نهجا وصفيا للالات الموسيقية بالسودان والمناسبات التى تمارس فيها تلك الموسيقى . وحتى بعض الكتابات التى نحت منحى تحليليا ، اخذت بجانب واحد من المسألة واغفلت الاخر . بعضهم ركز على الاصوات الموسيقية وتركيباتها ،فحلل تلك الاصوات لاجراء الدراسات المقارنة بين الموسيقى الافريقية والاوروبية ،وأهمل كليا او جزئيا الواقع الثقافى الاجتماعى الذي يجعل الانسان الافريقى هو الاخر غير الانسان الاوربى وبالتالى فان موسيقاه التى تعد وسيلة التعبير عن ذاته وممارسلته تختلف هى الاخري . وبعضهم اهتم بالعادات والطقوس والممارسات التى تصاحب الغناء والرقص ،وحاول ان يستخلص منها فهما متكاملا للمجتمع الذي قام بدراسته . وكان يمكن للمرء الا يعيب عليهم ذلك لو لا ان البحث كان بعنوان "الموسيقى فى ميري" فاذا بالموسيقى تختفى كلية من الدراسة ،رغم ان الكاتب قد ذكر بأن المنهج المكتمل لابد ان يشتمل على ذلك .

(الهوامش)

(1) Sayyid Hurreiz, Folkore and Traditional Education, " Paper Presented to the FESTAC colloquim, Lagos, February: 1977.P.1

(2) African Music, New York, 1978. P. I

(٣) جغرافية وتاريخ السودان ،دار الثقافة بيروت ١٩٦٧م . ص ٢٢٨

(٤) عرض وتلخيص كتاب "اكتشاف المسلمين لاوروبا" للكاتب

برناموبس" مجلة المجلة العدد ١٥١ – ١ – ٧ كانون الثانى بناير ١٩٨٣م ، ص ١٤ .

(5) The Oxford Companion to Music London . 1938, P 10.

(6) The Role of Music in TraditionalAFrican Society, a Paper presented to a Meeting in "Yaouande,(Cameroon)", 1970,P. 59;

(7) Ashenafi Kebede, Development of the Instutitute of Music", Repor Khartoum 1979.

(8) Bruno Nettle, Theory and Methode in Ethnomusicology,

(٩) تشحيذ الاذهان بسيرة بلاد العرب والسودان ،القاهرة ١٩٦٥م ص ٣٣٥ – ٣٣٧ .

(١٠) جغرافية وتاريخ السودان ،دار الثقافة ،بيروت ١٩٨٧م ، ص ٢٣٣ – ٢٩٢

(11) African Music with special refrence to Zande,". Sudan Notes and Records, Vol.33, P. 2I6;

(12) Musical Instruments from southern Sudan, Paper Presented to the "Folklore and National Development Symposium, Khartoum 2-5 Feb. 1981..

(13) El Tanbour The sudanese Lyre or the Nubian Kissar Published by Town and Gown Press. Great Britain N.D.

(١٤) موفوعان ،معهد الموسيقى والمسرح ،دار الطابع العربى،الخرطوم بدون تاريخ .

(١٥) تراثنا ومفهوم السلم الخماسى ،الخرطوم ١٩٧٩م .

(16) Musick of the Nubians, Northern Sudan, two records and booket, Berlin 1980.

(17) Mahi Ismail, Musical Traditions in the Sudan, a paper presented to a meeting in "Yaouande(Cameroon)" 1970. P. 89.

(18) Gerd Bauman, Music in Miri, an Honours Degree dissertation, University of Belfast, 1977, P. 2

19) Ibid P . 3

20) Ibid P. 9

(21)J,H. Kwabena Nketia, "The Juncture of the Social and the Musical The World of Music Journal , Vol, XXIII, No, 2, Berlin 1981. P. 26- 27.

الفصل الثانى

الانسان والأرض

اولا : المناخ :

ان ارض البرتا تقع بين خطى طول ٣٤ – ٣٦ درجة ،وخطى عر ١٠ – ١٢ درجة ،"على طول المرتفعات الاثيوبية ،من النيل الازر وحتى خور يابوس "Yabus" (١) ،وقد وصفها هوايت هيد ite Head قائلا ان ارض شنقالا Shangala يحدها جبل فازغلي Fazughli شمال والنيل الازرق شرقا وقبائل الدينكا فى شبه جزيرة سنار من الغر وخور يابوس من ناحية الجنوب • وتخترقها من الشمال الى الجنو جبال البرتا والتى تأخذ اسماء خاصة مختلفة وفقا للقبائل التى تقطنها • ومن اهم هذه القبائل اقارو Agaro وكوشنكورو Kushankuru والبرتا – والذين يعدون من اكبر وأقوي القبائل وقد استمدت سلسلة الجبال اسمها منهم ثم بنى شنقالا ،كل هذه القبائل تتحدث لغة مشتركة وهى التى يطلق عليها لغة البرتا (٢) ..

تتمتع هذه المنطقة عموما بمناخ السافنا ،حيث تنمو الحشائش الصالحة لرعى الحيوان وتنبت انواع كثيرة من النباتات والاشجار كالقنا والطلح والاندراب والجميز والدوم والدليب والهجليج والنبق والقرض والكتر والسنط * والذي ينحصر وجوده على ضفتى النيل الازرق • كما ان بالمنطقة عددا كبيرا من مجاري المياه– الخيران– التى صارت مصدرا للمياه طوال ايام السنة مثل مرمت قارليلى Garlili وأداش وقونى Gune • غير ان اشهر هذه الخيران هو خور تمت Tumat الذي يبدأ تدفق المياه فيه من اواخر ابريل وحتى اوائل نوفمبر ،وعند جفافه يتمكن السكان من الحصول على الماء فيه على بعد اقل من عشرة اقدام تحت الارض ،وذلك بحفر مايسمى محليا بـ "الجمام al-Jammam" ان لهذا الخور عدة افرع وعند

* راجع المسرد .

موسم الامطار يلتقى بالنيل الازرق ..

هذا المناخ والطبيعة الجبلية للمناطق المتاخمة لاثيوبيا وفرا عددا غير محدود من الحيوانات البرية كالغزلان والارانب والقردة كما تكثر الثعابين بأنواعها واحجامها المختلفة • فثعبان "الاصلة" والذي يوجد بكثرة فى هذه المنطقة صار مصدر دخل لكثير من السكان • ويستفاد منه فى صناعة الاحذية وشنط اليد والاحزمة التى تباع فى بعض المحال التجارية بالخرطوم والمدن الكبري الاخري بالسودان ..

"هنالك فصلان رئيسان فى السنه : فصل الامطار الخريف – وفصل الصيف • الشتاء الذي يمكن اعتباره فصلا ثالثا ليست له اهمية الا للذين يقطنون على ضفاف النيل الازرق ذلك لانه يؤدي الى ظهور بعض الحاصلات والخضر" (٣) • ففى فصل الامطار الذي يبدأ فى يونيو تنعزل المنطقة كلية عن بقية اجزاء السودان الاخري وذلك لطبيعتها الطينية ،ولوجود كثير من المجاري والخيران التى تمتلئ كلية بمياه الامطار ،وعليه تكون وسيلة الترحال من مكان لاخر مشيا على الاقدام مع حمل المتاع على ظهر البغال والحمير للذين يمتلكون مثل هذه الدواب •

ثانيا :– السكان :–

لقد تحركت مجموعات كبيرة من قبائل البرتا من الحدود الاثيوبية الى داخل الاراضى السودانية واستقر بها المقام فى عدة قري انتشرت من تلك الحدود وحتى مدينتى الروصيرص والدمازين ،بل وقد جلبت اعداد غفيرة منهم – أبان فترات الاسترقاق – الى اقاصى شمال السودان • "فثروات مروي التى عثر عليها فى هيئة ذهب ورقيق وطرق تجارية – فى حفريات المعابد المنتشرة فى اتجاه الجنوب – تشير الى ان الذهب لم يعثر عليه فى جبال البحر الاحمر وحدها ،هذه الطرق التجارية فى الغالب تصل حتى مرتفعات غرب اثيوبيا ،التى لا زالت تنتج قليلا من الذهب وكانت مصدرا حقيقيا للرقيق حتى وقت قريب " •

لقد شهدت هذه المنطقة عدة اضطرابات وقلاقل نتيجة لهجرة التجار وبعض سكان شمال واواسط السودان الى الحدود الاثيوبية والتى "بدأت قبل الاحتلال المصري عام ١٨٨١م ولكنها زادت بشكل مضطرد من خلال فتح المنطقة بواسطة المصريين، وبالاخص حملة اكتشاف الذهب التى تبعت رحلة اسماعيل باشا الرائدة الى فازغلى ١٨٢١م. لقد كان الصراع فى هذه المنطقة حول الذهب والرقيق والسلاح، تلك التى تساعد على تحسين الوضع الاجتماعى للمهاجرين، الذين اتخذ معظمهم ازواجا من نساء البرتا (٥)". بذلك كانت قبائل البرتا" اول مجموعة محلية تعانى العبودية اولا من خلال القيام بزراعة الذرة وحصدها وجمع الذهب لمصلحة الاسياد ثم ثانيا لتصديرهم ومعهم الذهب للرجوع عادة بالسلاح" (٦) ..

ان اولئك الوافدين تمكنوا من بسط سيطرتهم على المنطقة عن طريق امتلاك القوي المنتجة المتمثلة فى البشر ووسائل العمل ثم عن طريق المصاهرة، واتخاذ نساء البرتا ازواجا لهم. بذلك صاروا زعماء القوم ومشايخهم. وقد اطلق عليهم اسم "الوطاويط Waṭawieṭ وقد اختلفت الاراء حول اسباب هذه التسمية. فرأى يقول بأن هذا الاسم يطلق على جيل الابناء والبنات الذين امجنتهم امهات تزوجن برجال وفدوا من شمال السودان وأواسطه (٧). ورأى اخر يقول بأن هذا الاسم يطلق على كل غريب "وطأت" قدماه ارض البرتا. وكلا التفسيرين لا يخرجان من ان الذين ينتمون الى هذه المجموعة الوطاويط - اناس لهم علاقة عرقية بالتجار والمهاجرين من شمال البلاد والدين تمكنوا من بسط نفوذهم على السكان الاصليين." فقد تحدث بيلتريم Belturame مع كثير من الزعماء المحليين وزار على وجه الخصوص زعيم قيسان Gessan عدة مرات فى جبله وقد دهش من حقيقة انه بينما كل الناس لا يعرفون غير لغة البرتا فان زعيمهم يتحدث العربية. لكنه اخبر بأن العائلات الحاكمة تنحدر من اصل عربى. فقد غزا اجدادهم هذه الجبال بالقوة ومنذ

ذلك التاريخ وحتى هذه اللحظة قبل بهم الناس كزعماء بالمنطقة وهم يطيعون اوامرهم من رغبة ويتقبلون قراراتهم (٨)" ..

غير اننا نجد البعض يعتقد بأن بسط الوطاويط سيطرتهم على منطقة البرتا لم يكن نتيجة لقواهم الذاتية وحدها " فقد تحدث آركل Arkell من الخراب الذي احدثه الدراويش فى منطقة البرتا واوضح ان هذا الخراب الذي حدث لمجتمع البرتا ربما ساعد فى زيادة سيطرة مشايخ الوطاويط عليهم (٩)" ..

كما نجد ان بعض الرواة يرون ان مشايخ الوطاويط بسطوا سلطانهم على المنطقة بأساليب كان اخرها استخدام القوة. فقد بدأوا بالمصاهرة، ثم امتلاك الارض، ثم آلت اليهم السيادة فى نهاية الامر من طريق القوة (١٠)" ..

(٢) السكن :-

يسكن البرتا فى قري تبنى كلية من المواد المحلية من سيقان الذرة، والقنا، والاخشاب، ولحاء الاشجار. والمنازل عبارة عن قطاطى Gatati " مختلفة الاحجام والمساحات - حسب الغرض الذي بنيت من اجله وتتكون الوحدة المنزلية المكتملة من "قطيتين" او ثلاث تخصص واحدة منها للبهائم - اغنام - ولا توجد فواصل بين هذه القطاطي. واحيانا يكون هنالك سور خارجى تكون القطاطى جزءا منه وفى الغالب الاعم لا يوجد. ومن المبانى الاساسية بالمنزل "السويبة Siwweba التى تبنى من الطين على اعمدة الخشب * (شكل رقم (١).

بكل قطية Gittiya منفذ واحد هو المدخل ويوجد بالقطية التى تخصص للنوم بعض من " العناقريب التى نسجت بحبال من السعف او من " القد " وعدد من " البروش " ويوجد بالقطية التى تخصص للطبخ "التكل بعض من اوانى الطبخ المصنوعة من الفخار و"البخس" واوانى اخري يتم شراؤها من الاسواق *. كما توجد " المرحاكه" الحجرية التى يسحن عليها الذرة، غير ان كثيرا

* راجع المسرد

من النساء حاليا يسحن الذرة فى المطاحن الوجودة بالاسواق المجاورة ولا توجد وحدات صحية مرفقة بالمنزل ،بيد ان السكان يقضون حاجتهم الطبيعية فى العراء المجاور لكل قرية ..

(٣) الغذاء :-

تمثل الذرة الغذاء الرئيسى للسكان ،فمنها يصنعون العصيدة Siedah والكسرة Kisrah والباصا Basa فالبرتا لا يهتمون بتناول الوجبات اثناء النهار ،حيث يعود الرجل فى ذلك الوقت من مزرعته او مكان عمله - رأسا الى منزل المرأة التى تكون لديها "باصا" - فى ذلك اليوم ليجد بقية افراد القرية متجمهرين لديها فى ظل شجرة جلوسا على الارض او على "بنابر Banabir " نسجت من جلد البقر ،وامامهم آنية الفخار الضخمة وبعض من الاوانى الصغيرة الحجم . فتصب "الباصا" من الاوانى الضخمة على الاوانى الصغيرة وتشرب بواسطة مزامير من القنا * .

على كل فرد ان يحضر معه مزمار لشرب "الباصا" ذلك لان المزمار يساعد الشارب على تصفية "الباصا" من الشوائب التى تعلق بها ..

ومجتمع الشاربين لا يتكون كلية من الرجال ،ولكن نجد ان بعض النسوة يشاركن فى الشرب ،وفى هذا الاثناء يقمن بتغطية وجوههن بالثياب التى يرتدنها . غير ان تكلفة المشروب تدفع مشاركة - بعد الانتهاء من الشرب - بين الرجال الذين اشتركوا فى شربه . ويوضع عادة فى المشروب نوع من جذوع الاشجار يطلقون عليه "مقورو Magoro" يجعل طعمه حاذقا ويقال انه يجعل المرء يتبول كثيرا ومن ثم يعتقد انه يساعد على نظافة المعدة ويمنع الاصابة بالملاريا ..

ان "الباصا" التى يتعاطاها البرتا تحتوي على نسبة ضئيلة من الكحول - حسب قول طبيب المنطقة - وهذا ما يفسر عدم وجود شخص فى مجتمع الشاربين رغم الكميات الكبيرة التى يتعاطونها ،قد يصل

* راجع العصره

درجة عالية من السكر تؤثر على سلوكه وتصرفاته تجاه الاخرين مع ملاحظة ان التدخين عادة غير منتشرة كثيرا فى اواسط البرتا..

(٤) التعليم والارث الثقافى :-

ان نسبة الذين نالوا تعليما منتظما فى هذه المنطقة تكاد لا تذكر . وحتى الذين سبق لهم ان دخلوا المدارس الابتدائية فى الازمان الماضية ترددوا مرة ثانية الى مرحلة عدم معرفة القراءة والكتابة بمفهومها الذي نعنى . فالاباء غير حريصين على أرسال ابنائهم وبناتهم الى المدارس ،ذلك انه رغم كثرة المناشط الاقتصادية التى يمارسونها ،فان دخولهم متدنية جدا ويعيشون فى حالة من الفقر المدقع . فالزراعة التى تعتبر العمل الرئيسى للسكان لا توفر - فى احسن الظروف - غير قوت العام من الذرة ،يختزنه المزارع لبيته واسرته . وبقية المناشط الاخري موسمية وعائدها محدود ،ولا تتوفر لكل الناس. اما الذهب - رغم دراية السكان بكيفية العثور عليه - فأن الصدفة تلعب فيه دورا كبيرا ،وتكون قصص الذين حصلوا على كميات مهولة منه ،مجال انس الناس وحكاياتهم لفترات طويلة ،ذلك لاعتقادهم بأن الذهب ملك للجان يعطيه من احب واصطفى ..

اما مستلزمات المدارس فقد صارت كثيرة ،ولا يقدرون عليها واحيانا تكون المدرسة على مسافة عدة اميال ،الشئ الذي يغري التلاميذ على الهروب من الدراسة . هذا بجانب اللغة فالتدريس فى المدارس يتم باللغة العربية . لكل هذه الاسباب فان نسبة الفاقد التربوي من المرحلة الابتدائية الى المرحلة المتوسطة عالية جدا ففى امتحان عام ١٩٨٢م لدخول المرحلة المتوسطة ،كان عدد المدارس الابتدائية التابعة للمنطقة التى تشمل كل من قيسان ،باو "Baaw" الكرمك "Kurmuk" مائة مدرسة تقريبا . وكان عدد المدارس المتوسطة بالمنطقة عشرة مدارس. ورغم ذلك لم يوجد العدد الكافى من الناجحين فقط ما يغطى الفرص المتوفرة فى المدارس المتوسطة رغم شحها ..

ان ارث الثقافة العربية الاسلامية واضح لدي البرتا فقد انتقل اليهم من خلال انتقال بعض سكان اواسط وشمال السودان منذ قيام دولة الفونج - ناقلين بذلك معهم ثقافتهم العربية الاسلامية - ثم من خلال التلمذة التى ينالها ابناؤهم بالمدارس والتى وضعت مناهجها باللغة العربية ، وتضمنت الدراسة مناهج اسلامية . ويظهر ذلك جليا - فى الوقت الحاضر فى ازياء الرجال والنساء والعبارات العربية المستخدمة ، كالقسم بالله وعبارات التحية والوداع وغيرها وطريقة الذبيح ، ودفن الموتى ، وبناء المساكن ، وحرص بعض الافراد على اداء الصلاة فى مواقيتها ، وغير ذلك من عادات المسلمين ومعتقداتهم ..

غير انه توجد بجانب ذلك طقوس وعادات ومفاهيم تدل على وجود معتقدات لدي هذه القبائل قبل اتصال العرب والمسلمين بهم ولا زالت هذه الطقوس والعادات تمارس وتحترم ، ولها هوي فى نفوس السكان ..

ثالثا : وسائل الانتاج :-

لما كانت قبيلة "البرتا" من القبائل المستقرة ، فان عملهم الاساس هو الزراعة المطرية التقليدية ، حيث تمثل الذرة الحصول الذي يستحوذ على الاهتمام الاول ، ذلك لانها الغذاء الذي يعتمد عليه المواطنون كلية . يجب على كل رب اسرة ان يوفر خلال الموسم قوت ابنائه من الذرة الذي يكفيهم حتى الموسم القادم . فاذا عجز عن توفير ذلك بجهده عليه ان يوفره من خلال ابتياع النقص من الاسواق وذلك قبل حلول موسم الامطار . وهنا يمثل السمسم المحصول النقدي الذي يوفر بعض المال للمزارع لشراء ما يحتاجه من ذرة او ملابس . وغالبا ما يستعين المزارع عند زراعة السمسم بأحد التجار لتغطية نفقات الزراعة ، على ان يبيع انتاجه من السمسم لذات التاجر الذي موله . وفى هذه الحالة يحدد التاجر سعر شراء قنطار السمسم مقدما وقبل زراعته . هذا النظام يعرف فى مناطق كثيرة

من السودان بنظام "الشيل al/shei" وهو نظام يضر بالمزارع كثير ذلك لان الاسعار التى يحددها التاجر لقنطار السمسم غالبا ما تكون متدنية جدا اذا ما قورنت بالاسعار الحقيقية عند بداية موسم الحصاد . كما ان المزارع ملزم فى فترة الزراعة بشراء حاجياته الاستهلاكية من ذات التاجر وبالاسعار التى يحددها ..

والنشاط الزراعى لدي البرتا نوعان : النوع الاول هو عبارة عن الزراعة قرب المنازل وتسمى بالزراعة الخفيفة وهى عادة ما تغطى مساحات محدودة - يطلقون عليها أبالا - تزرع فيها الحاصلات السريعة النمو والنضج ، بغرض استهلاكها . والنوع الثانى هو الزراعة الثقيلة والتى عادة ما تكون فى مساحات كبيرة وخارج حرم القرية يطلقون عليها "قفا" ..

وفيها تتم زراعة الحاصلات النقدية كالسمسم والذرة الثقيلة والتى لا يحين موعد حصدها الا فى منتصف نوفمبر او اوائل ديسمبر (راجع جدول رقم (١) .

ان المزارعين لا يغامرون مطلقا بالذرة ، لذا فأن العمل فى مزارع الذرة يتم عن طريق الاستنفار والعمل الجماعى "النفير al-Nafier " منذ بداية التحضير للزراعة وحتى مراحل الحصاد والجمع . وليس الرجل وحده هو الذي يزرع فالمرأة ايضا تزرع وغالبا ما تكون لها مزرعتها الخاصة . ولكن كثيرا من نساء البرتا - خاصة المتزوجات منهن لا يعملن بالزراعة كمهنة . ذلك لان المرأة فى هذا المجتمع يقع عليها عبء اطعام الرجل وابنائه وحصيلة ما تعتمد عليه فى ذلك هو الذرة المخزون فى " السويبة al- Siwweba" عليها ان تحضر حطب الوقود ، وسحن الذرة واعدادها للطهى ، وان تحمل وعاءها وتذهب الى المورد - بعد ام قرب - وتحضر الماء . بجانب ذلك عليها ان تقوم ببعض الاعمال اليدوية كصناعة الفخار او صنع "الباصا" حتى يتسنى لها الحصول على بعض المال لشراء بعض احتياجات صنع الطعام من الاسواق .

ان دور الرجل والمرأة فى مجتمع البرتا فى مجال الانتاج ينعكس ايضا على الاطفال من الجنسين ،فالبنت ومنذ طفولتها تتبع خطوات امها ،وتمارس ذات الاعمال التى تقوم بها ،من احتطاب واحضار ماء ،والذهاب الى الاسواق لابتياع حاجيات المعيشية ،وجمع العسف وغير ذلك من الاعمال المنزلية الاخري . اما الصبى فليس له مناشط انتاجية تذكر ،حتى اذا ما كبر مارس ذات الاعمال التى يمارسها والده ..

ان فترة الجفاف ـ عقب الانتهاء من الحصاد ـ تمثل الفترة التى يمارس فيها السكان الذين لا يقطنون بجوار النيل الازرق ،الاعمال الاضافية الاخري ،كصناعة "العناقريب" و "البابر" وجمع السعف واعمال الفخار ،وغير ذلك من الاعمال اليدوية . غير ان البرتا لا يميلون الى مثل هذه الاعمال كثيرا . فقبائل " الفولاني" "Fulani" وتعرف محليا باسم الفلاتا والتى وفدت من غرب افريقيا الى السودان ،والتى تقطن بالمناطق المجاورة تجيد مثل هذه الصناعات وتنتج منها كميات كبيرة . لهذا فان البرتا يفضلون العمل فى قطع الاشجار والقنا لمصلحة تجار الاخشاب ،الذين اخذت اعدادهم تتزايد فى الاونة الاخيرة بهذه المنطقة مما ادي الى ابادة مساحات واسعة من الغابات ،دون تنظيم او رقابه ،حسب قول بعض سكان المنطقة . وتقطع الاشجار لاغراض الطاقة ،البناء او صنع الاثاثات المنزلية والمكتبية .

اما البرتا الذين يقطنون على الحدود الاثيوبية او داخل اثيوبيا ،فهم يعملون فى البحث عن الذهب "التبر" فى مساقط الخيران او على الجبال." (١١) لهذا توجد سوق نشطة للذهب فى كل من الكرمك "Kurmuk" وقيسان Gissan على الحدود السودانية الاثيوبية . كذلك نجد بعضا منهم يعمل فى بساتين الفاكهة المملوكة للتجار والتى تنتشر على طول ضفتى خور تمت "Tumat" من قيسان حتى قرية خرطوم بالليل مسافة تزيد عن الاربعين كيلو مترا ..

ما ان تنتهى الامطار ،ويبدأ موسم الحصاد فى اكتوبر ،حتى تظهر مشاكل البرتا مع الرحل الذين يجوبون هذه المنطقة . فهنالك العرب " رفاعة الهوي " .. وأم براروAumBarar والانقسناINGESSANA كلهم رحل يمرون فى مساراتهم بهذه المنطقة . ونظرا لتوزيع مساحات كبيرة من مديرية النيل الازرق لمشاريع الزراعة الالية حيث شملت المشاريع مساحات واسعة كانت تستخدم فى الماضى كمرعى للحل ،ونظرا للحراسة المشددة التى يفرضها مالكو هذه المشاريع على اراضيهم لمنع مواشى الرحل من دخولها واتلاف الزرع ،فقد كثرت حوادث دخول هذه المواشى فى مزارع المواطنيين المحليين وبهذا كثرت المشاكل بينهم والرحل خاصة "رفاعة الهوي" ..

فقد اتخذت اعتبارات امنية فى الماضى ـ ذلك ان المنطقة المتاخمة لحدود الحبشة مكان لتجارة الاسلحة والرقيق . بدا منع "رفاعة الهوي" وبعض القبائل العربية الاخري من الذهاب جنوب "خور دليب "Khor Daleb" " للتجمع . وقد خشى ان يشتركوا فى هذه التجارة ،وتاريخهم يؤكد هذا التخوف فقد اشتركوا فى قوافل عدة ابان الحكم لتركى مؤخرا . اخيرا فان هذه التحفظات صارت غير ذات جدوي وسمح لهم بالتحرك جنوبا . ولكن حديثا فان هنالك عدة مجموعات عرقية منافسة فى المرعى ،فلا احد ينتظر ،والمؤولون اوقفوا اذونات المرور . وتبقى العمل المزعج للمواطنين المستقرين فى القري ،ان يقوموا بحراسة مزارعهم اذا لم يتمكنوا من حصادها قبل حلول قوافل الرحل للمنطقة" . (١٢) .

بيد اننا نجد ان هنالك علاقة من نوع اخر بين البرتا والعرب الرحل تتمثل فى استخدام البرتا لجمال الرحل لنقل حاصلاتهم الزراعية من المزارع ـ مقابل اجر عينى من الذرة ـ وحتى اماكن سكنهم . كما ان العرب الرحل يبتاعون من البرتا بعضا من حاصلاتهم الزراعية متى ما كان ذلك متيسرا ..

نوع النشاط الزراعي	الحاصلات التي تزرع فيه	بداية الزراعة	بداية الحصاد
الزراعة الخفيفة قرب المنازل " ابالا"	القرع البلدي عيش الريف: الذرة الشامية . العيش البلدي: الذرة الخفيفة ـ البامية	اول يونيو	منتصف اغسطس
الزراعة الثقيلة خارج حرم القرية "قفا"	السمسم اللوبيا القودو، يشبه الارز اللك، السمسم الاسود العيش الثقيل: الذرة الشامية		اول اكتوبر ،، ،، اول نوفمبر اول ديسمبر

جدول رقم (١) : النشاط الزراعي بمنطقة البرتا

(الهـوامش)

(١) Abd al-Ghaffar Mohammad Ahmad, Shaykhs and Followers, P.23.

(٢) G.O.White Head, "Italian Travellers in the Berta country," Sudan Netes and Records, Vol. 17,1934,P,222.

(٣) Op. cit, P.21.

(٤) J.D.P.Chataway, "Notes on the History of the Fung," Sudan Notes and Records, Vol. 13,1930, P.247.

(٥) W.R.James, "A Crisis in Uduk History," Sudan Notes and Records, Vol,49,1968,P.19.

(٦) Ibid. P.21.

(٧) راجع ملحق رقم (٢) مقابلات

(٨) G.O.White Head,Op. Cit.

(٩) W.R.James,Op. cit, P.20.

(١٠) راجع : ملحق رقم (٣)

(١١) A.J.Arkell, "Fung Origin," Sudan Notes and Records, Vol.15,1932, Part II, P.205.

(١٢) Abd al-Ghaffar Mohammad Ahmad, Op. cit, P.29

الفصل الثالث
الموسيقى فى الثقافة والمجتمع

مقدمة :-

ان الحياة الزراعية التى يحياها الناس فى هذا المجتمع وطبيعة الارض وما يتوفر بها من خيرات مادية ،ومعتقدات الناس وقيمهم الروحية ،هى العناصر التى تشكل الانماط الموسيقية التى يمارسها السكان فى هذه المنطقة . فما ان يقترب موسم الامطار حتى ينصرف الناس كلية للاعداد للزراعة ،وذلك بنظافة الارض ،وحرق ما بها من اعشاب وتسويرها بفروع الاشجار . ولما كانت هذه الارض قد سبق لها ان زرعت من قبل فان الجهد المبذول لنظافتها لايكون كبيرا مقارنة بالارض التى لازالت بكرا ،لذا فأن هذه المرحلة من العمل يقوم بها المزارع واسرته فقط ،ولكنه يستنفر الناس فى مرحلة الحصاد والجمع . ومع بداية هطول الامطار فى يونيو فان المزارعين يبدأون فى حرث الارض وزراعتها ،وفى ذات الوقت تجمع ابواق "الوازا" لدي شيخ المزامير - باباروش Babarosh لتعلق فى "التكل" المطبخ منذ بداية الرشاش وحتى جمع المحصول ،بحبال تتدلى من سقف القطية حفاظا عليها من "الارضة" - النمل الابيض - ولكى يساعد الدفء والدخان على سلامتها . وخلال فترة غياب "الوازا" يلعب الناس "الربابة" التى تسمى 'ابنقرنق Abangarang" او مزامير القنا (١) ..

رغم ان فترة الخريف هى الفترة التى يمارس فيها السكان نشاطهم الرئيسى - الزراعة - والذي يعيشون بقية العام على ضوء نجاح نتائجه ،وانه فى هذه الفترة تتوقف كلية كل المناسبات التى تستدعى الغناء والرقص ،لرداءة الطقس وابتلال الارض الطينية ،وتدنى

دخول الافراد الى مرحلة العدم ،الا ان عدم استخدام موسيقى "الوازا" فى هذه الفترة يرجع اساسا الى ان لها طقوس وعادات تصحب اخراجها واللعب بها مع بداية الحصاد .

لذا نجد ان الالات الموسيقية الفردية - اي التى ينفرد بأدائها شخص واحد ،كالربابة - هى التى تستخدم اكثر من غيرها فى فترة الخريف ،وان كان عازفو الربابة لا يتوفر لهم الوسط الذي اعتادوا اداء اغنياتهم بينه ،ونعنى به مجتمع شاربى "الباصا" "Basa" ذلك لان محصول العام المنصرم من الذرة والمخزون فى المخازن لدي كل اسرة يكون فى هذه الفترة قد شارف نهايته .فكل اسرة تحرص حرصا شديدا على ما تبقى لديها من ذرة لاستخدامه فى اعداد الطعام حتى يكفيها بقية العام الى حين حصاد محصول الموسم الجديد . والذرة فى الاسواق فى فترة الخريف تكون اسعارها قد بلغت اقصاها ،فالامطار والخيران تعمل على اغلاق الطرق البرية وعزل المنطقة كلية عن بقية اجزاء السودان الاخري . والاهالى لا يملكون مالا يمكنهم شراء مايحتاجون اليه من ذرة من الاسواق. لذا فأن منتديات "الباصا" تكاد تكون معدومة كلية ابان فترة الخريف ..

اولا : استخدام الموسيقى فى حالة الولادة : تقول رواياتهم ان المرأة الحامل تواصل عملها المنزلى حتى لحظة الوضوع ،حيث تخرج فى تلك اللحظة فى جنح الليل الى الخلاء المجاور دون ان يراها احد ،فتضع حملها ثم تحمل جنينها الى المنزل ،وتستمر فى ممارسة حياتها العادية كأن شيئا لم يكن . بيد ان البرتا حاليا ،خاصة اولئك الذين يقطنون قرب المدن ،يستعينون بالقابلات فى حالات الوضوع ،وان كانوا لايحتفلون موسيقيا بالمولود الجديد ..

ثانيا : استخدام الموسيقى فى حالة الوفاة :- ان رداءة الطقس فى فصل الخريف ،وانشغال الناس فى المزارع ،وانعدام المناسبات السارة ،وعوامل تقف احيانا حتى دون استخدام الات موسيقية مباحة الاستخدام فى هذه الفترة ،مثل مزامير القنا . غير انه فى

حالة حدوث وفاة شخص ما فى قرية مجاورة ،او تبعد نسبيا ،فـان
مزامير القنا تستخدام فيما يعرف بعادة "الموركى" "al-Morke" (٢)
فعندها يحمل سكان القرية مزاميرهم ويهرولون على الايقــاع
الصادر من موسيقاها حتى القرية التى حدثت بها الوفاة .فاذا مـا
وجدوا ان المتوفى لم يدفن بعد ،وقفوا حائلا دون تنفيذ ذلـك ،
ودار حوار بينهم وأقارب المتوفى ،يحطون بعده على جزء من مال
المتوفى ،ذرة كانت او اغنام ،ثم تتم موارة الجثمان بعد ذلك(٣)
وفى اثناء ذلك الحوار ،تواصل مجموعة المزامير العزف والرقــص
وبعد الانتهاء منه يأخذون نصيبهم من اغنام وذرة ويعــودون
ادراجهم الى قريتهم ،فرحين بما كسبوا . وعادة " الموركى" هذه
تمارس فقط بين المجموعات التى توجد بينها علائق ود وتعاون فـى
السراء والضراء ..

ثالثا : الموسيقى والمعتقدات :-

(١) عادة "الهوكى" "Hokke" جدع النار"(٤)

ملحق : رقم (١ - أ)

مع بداية نضج الحاصلات الزراعية فى اكتوبر من كل عام يبـدأ
الاعداد لممارسة انماط موسيقية طقسية تسمى "الهوكى" والتــى
تستمر لشهر كامل . فيجب على الغائب ان يحضر ،حتى وان كــان
يعمل خارج المنطقة ،والا فعلى ذوية ممارسة طقوس العادة نيابة
عنه . و" للهوكى" شيخ مسئول عنها وله اتباع من الرجال والنســاء
من ذوي القربى كما ان له حراسا يحرسونه ابان الفترة التى تمــارس
فيها العادة وطقوسها . ومنصب شيخ العادة هذا منصب متوارث ..
فأن مات ،خلفه اكبر ابنائه او بناته . وفى هذه الحالة تقام
للشيخ الجديد مراسم تدشين تستمر سبعة ايام ،يحرسه خلالها سبعة
اشخاص ،وفيها يرتدي الشال الاحمر واللباس المزركش ،المكون مــن
اللونين الاخضر والاحمر ويجلسونه على مقعد من الخشب ،بينما يحمل
فى يده عصا وحربة ،ويقف حوله اتباعه او حراسه السبعة . وهؤلاء
الحراس يقومون بحراسة منزل شيخ العادة لمدة سبعة ايام ،وفــى

يقضى اهالى القرية ليلتهم تلك امام منزل شيخ العادة حتى مطلــع
الفجر ،وقد احاطوا ايديهم وارجلهم بحبال تصنع من لحاء الاشجار
بينما تواصل مجموعات الشباب من الجنسين الغناء والرقص . وعنــد
الفجر يوقدون نار العادة ،ثم يحمل كل من شيخ العادة واتباعــه
اعوادا مشتعلة ،حيث يبدأ الشيخ فى العد من واحد الى سبعة ويقـذف
بعوده المشتعل تجاه المشرق ويتبعه بعد ذلك الاخرون . وفى هــذه
المرحلة فأن نمط الغناء المسمى "اهيشالى "A Heshale" هو الذي يؤدي
مع الرقص . وهى عبارة عن اغنيات حربية حماسية عند غنائها يحمل
الرجال حرابهم وعصيهم ،ويجرون هنا وهناك وكأنهم يحاربون عدوا
وهميا ،ويعودون بعدها لمكان تجمع النسوة اللائى يستقبلنهــم
بالزغاريد والغناء ..

عند الانتهاء من جدع النار ،يعود كل الناس الى المكان الواقــع
امام منزل شيخ العادة وهم يغنون . وهنا يأتون بنمط ثالث للغنـاء
يطلقون عليه " ابونق اونق غوري "Abungaung ghori" " ..
والذي عند ادائه يكون الناس قد ارتدوا الجديد من الملابس والنساء
قد تزين وقمن بمشط شعورهن . ويستمرون على هذا المنوال لمــدة
اسبوع ،يقومون خلالها بزيارة قبور موتاهم ثم يجتمعون فــى
منزل اقرب ميت مات فى القرية " ويضع كل فرد من افراد القريــة
اكله وشربه من (الباصا) فى منزله اذ انهم يعتقدون ان موتاهــم
سيعودون فى هذه الليلة ليأكلوا الطعام ويشربوا (الباصا) ..
وبنهاية شهر العادة يجتمع النساء والرجال ويذهبون الى منــزل
شيخ العادة حيث يقومون بممارسة ما يعرف بعادة فك العــادة .
فيجمعون كل الادوات التى تم استخدامها اثناء ممارسة الطقوس
ويضعونها فى مكان واحد ثم يقومون بحرقها . وعندما يتم حــرق
تلك الادوات ،يعتبر ذلك اليوم نهاية شهر العادة ،والذي بانتهائه
تسقط عن شيخ العادة كل صلاحياته ،كما تسقط عن اتباعه السبعــة
وتعود السلطة السياسية الى شيخ القرية والذي سبق ان سلبت سلطته
تلك ابان فترة العادة . لذلك فان شيخ القرية وابناءه يأتــون

اليوم الثامن تذبح الذبائح وتقام الافراح ..

وبعد انتهاء مراسم التنصيب هذه يأتى الناس لشيخ العـــادة ويقفون خارج منزله ويحيونه وهم يرددون "مانجل" "مانجل" أي الملك او عزيز قومه - واثناء ترديد كلمات التحية يكـــون الشخص منهم واضعا يديه على صدره ولا يسلم على شيخ العادة فى يده ،كما يقوم بخلع حذائه تعبيرا من احترامه له ..

يتم الاعلان من بداية طقوس العادة من طريق صب كميات كبيرة من الماء تحت شجرة تكون قرب منزل شيخ العادة . ومنذ تلـــك اللحظة يمتنع البرتا من بعض الممارسات ،فلا يوقدون نارا خارج منازلهم ،ولا يأكلون من حصاد الموسم الجديد - الا فى حالة حدوث مجاعة - والا اصابهم الضر والهلاك ،حسب اعتقادهم.كما وانهم لا يرتدون ملابس تشبه شيخ العادة ،حتى لا يعرضون انفسهم للمحاكمة فيضطرون الى دفع غرامة ،اغناما كانت او دجاجا او "باصا" ..

ابتداء من اليوم الاول وحتى اليوم السابع من الشهر يضرب الاطفال بالسياط ،وفى اليوم السابع تحضر الذبائح و "الباصا" فيأتى شيخ العادة واتباعه السبعة فيدخلون فى منزل خاص يمكثون فيه طيلة الشهر الذي تمارس فيه العادة . وفى هذه الاثناء فان نمط الغناء المسمى ابعيم هو الذي يؤدي مصحوبا بالرقص الجماعى والذي يكون فيه الرجال والنساء دائرة متصلة ،حيث يضع كل رجل يده على خصر امرأة تقف امامه ،بينما تضع هى الاخري يديها على كتف رجل يقف امامها.والقوم وهم يرقصون يكون هنالك اشخاص مسئولون عن مراقبة الذين يخلون بالنظام اثناء الرقص. ولما كان هذا النمط من الغناء لا تصحبه اية الات موسيقية لحنية كانت او ايقاعية فان اخلال اي فرد من المجموعة بالايقاع العام الذي يصدره الراقصون وهم يغنون ويضربون الارض بأرجلهم اثناء تجوالهم كفيل باحداث ارتباك لعدد كبير من الراقصين . عليه فأن مثل هذا الشخص يضرب بالسياط فى حينه حتى يفيق ويعود الى حالة الانسجام العام .. عندما تحين ليلة "جدع النار" بنهاية الاسبوع الثالث من الشهر

فى يوم فك العادة ويهجمون على الافراد الذين اشتركوا فى مخالفة طقوس العادة ويضربونهم بالسياط ..

يحرم على البرتا ،بعد انقضاء فترة العادة هذه ممارسة الرقصات او الاغنيات التى تخصها ،والا احلت عليهم اللعنة حسب اعتقادهم . فقد روت لنا مساعدة شيخ العادة بقرية قيسان عن الضر والمرض الذي اصابها نتيجة لعدم التزامها بهذا الامر . فقد تبهلت ان تؤدي بعضا من اغنيات "الهوكى" لبعض زوار المنطقة مقابل اجري نقدي ،وذلك بعد انقضاء فترة العادة . فمرضت نتيجة لذلك مرضا شديدا ،كما تعتقد ،لم تشف منه الا بعد ان سامحها شيخ العادة وغفر لها خطيئتها تلك ..

(٢) الزار :-

ان الزار ممارسة تنعدم فى مجتمع البرتا كلما توغلنا فى اتجاه الاراضى الاثيوبية . وحتى ممارسات الزار التى تتم فى بعض قري البرتا المجاورة للمدن الكبري كالروصيرص ،لها طابعها الخاص الذي يميزها من كثير من ممارسات الزار فى بقية مناطق السودان الاخري . فعلى الرغم من ان الزار من الممارسات التى تخص النساء الا ان عددا كبيرا من الرجال يحرص على حضور حلقاته ،وهم الذين يقومون بالعزف على الطبول و "الطمبرة" . ان معظم الذين تقام لهم حلقات الزار من النساء والاطفال ،يشكون من امراض عضوية يرغبون او يرغب ذويهم فى علاجها عن طريق الزار ..

هنالك زي واحد،هو الزي الابيض ترتديه النساء اللائى يتبعن لمجموعة الزار ،ولا توجد اختلافات فى الزي حسب نوعية الروح التى تتقمص المريض ،كما هو الحال فى بقية اجزاء السودان الاخري . كما لا توجد مشروبات روحية وعطور ودخان او طلبات خاصة يتقدم بها المريض ،ولكن يوجد غناء ينطق بالعربية الدارجة ،تصحبه ايقاعات تصدر من طبول افريقية الشكل ، ترقص عليها النساء فى فناء مكشوف وبخطوات سريعة كأنهن يركضن . حتى اذا بلغن ذروة

الاعياء سقطن على الارض حيث تجري لهن بعد ذلك عملية تدليك يعدن بعدها الى حالتهن الطبيعية ..

تبدأ الحلقة عادة قبيل منتصف الليل وتنتهي قبل مطلع الفجر وعندها تقدم للحضور "البليلة" ويتفرق الجمع بعد ذلك . فلا ذبائح ولا دماء تستخدم ضمن طقوس الممارسة ،غير ان شيخة الزار تتقاضى اجرا نظير اقامتها لهذه الحلقات ..

ان المريض الذي تقام له حلقات الزار لابد ان يحبس في بيت الزار لمدة اسبوع كامل ،يمارضه في هذه الاثناء بعض اقاربه وفي نهاية الاسبوع تقام له السهرة ،حيث يغادر في صبيحة اليوم التالي بصحبة الشيخة وذويه الى منزله . وفي فترة الاسبوع هذه فان شيخة الزار تقوم بمحاولات العلاج عن طرق التعرف على الارواح التي تتقمص المريض والتعامل معها ومحاولة ارضائها ..

رابعا : الموسيقى والمناسبات الاجتماعية :-

(١) النفير :-

ان اول المناسبات التي تستدعي اللعب بالمزامير او الابواق هي "النفير" الذي يقيمه احد افراد القرية لجمع محصول الذرة ،او بناء منزل او مخزن الذرة . وقبل اللعب بهذه الابواق ،تقام لها طقوس مباركة تشتمل على سكب شئ من (الباصا) عليها ،كما يتم احضار اول انتاج من الذرة يمضغ بالفم ثم ينثر على الابواق . وحسب الانتهاء من طقوس المباركة هذه ،يجب على الفرقة ان تعزف ثلاثة اغاني مقدسة بالترتيب وهي (بقرو Bugaro، سوس Susi يويو Yoyo) تتناول الاغنية الاولى الحنين الى وطن البرتا الاصلي - جبال بقرو - بأشجاره الجميلة ،والاغنية الثانية تتكلم عن الرجل الكسول طيلة فصل الخريف والذي يجب ان يأكل من عرق "جرقو "Juggo" الذي يأكله الناس عند المجاعات،اما الاغنية الاخيرة فهي تحكي عن خوف الانسان من الطبيعة المحفوفة بالمخاطر" (٥) ..

وفترة الحصاد هي الفترة التي تنشط فيها مثل هذه المناسبات

فما على صاحب الدعوة الا ان يقوم باخطار بقية افراد القرية من الرجال ،والذين عادة ما يجتمعون يوميا في احدي منتديات شرب "الباصا" . كما عليه ان يقوم باعداد مواد البناء والتي تتوفر بكثرة في هذا الوقت من السنة ،اذا كان الغرض من النفير هو البناء . وصاحب النفير ملزم باعداد الطعام للمشتركين فيه حيث تتوقف نوعية الاطعمة المقدمة على استطاعته ،غير انه اكثر الزاما باعداد كميات مهولة من "الباصا" تكفي كل الحضور ،رجالا ونساء ساهموا في العمل الذي استنفروا من اجله او لم يساهموا ..

ان دور النساء في النفير يتمثل في مساعدة زوجة صاحب الدعوة في اعداد الطعام و"الباصا" للمشتركين في النفير ولكن بعض النساء يشتركن في العمل ،عندما يكون الغرض من النفير عملا زراعيا ويبدأ العمل في النفير عادة منذ الصباح الباكر ويستمر طوال ساعات النهار والتي يتخلل العمل فيه تناول الاطعمة و"الباصا" حتى اذا ما غربت الشمس توقف الناس عن العمل ،اكتمل او لم يكتمل بعد وبدأوا في اللعب على الابواق او المزامير ،بذلك تكون فترة النفير قد انتهت ،حيث انه في معظم الحالات يكون العمل قد انجز كلية . وفي حالة تبقى بعض العمل بدون انجاز عقب انتهاء النفير فان على صاحب النفير ان يكمله بجهده الخاص ،او يستأجر من يكمله له ..

ان استمرارية اللعب بالمزامير او الابواق في حالة النفير تتوقف عموما على المزاج العام للراقصين والمرتبط بدرجة كبيرة بالاكراميات التي يقدمها صاحب الدعوة لهم ،ولكن يمكن القول بأن اللعب ينتهي قبيل منتصف الليل في مثل هذه المناسبات والتي ليست لها اغان او معزوفات معينة مرتبطة بها ، ولكنها من المناسبات التي تتيح لمجموعة العازفين فرصة تجريب وعزف اغنيات جديدة ان وجدت ذلك لان الحضور غالبا ما يكون كلية من سكان القرية وحدهم . وهذا يوفر مناخا صالحا للتجريب وارتكاب الخطأ واصلاحه دونما حرج كما نجد ان صناع ابواق "الوازا" يستغلون مثل هذه المناسبات

للقيام بتجربة الابواق الجديدة الصنع ان وجدت ،او تلك التي اعيد ترميمها ..

ان مثل هذه المناسبات توفر فرصة لاختلاط الجنسين من الشباب من خلال الرقص . فاللعب على الابواق او المزامير من انماط النشاط الموسيقى الذي يصاحب فيه الاداء الالى الغناء والرقص . فالعزف على هذه الالات الموسيقية يؤديه الرجال فقط ،كما يسمح للصبية باستخدام الابواق والتدريب عليها وذلك قبل ان يجتمع بقية افراد القرية ويبدأ العزف الفعلى . بينما تؤدي النساء الغناء وهن يشاركن الرجال الذين لايقومون بالعزف ،الرقص على انغام هذه الابواق . ويتحرك الراقصون في دائرة يكون فيها خلف كل امرأة رجل واضعا يديه على خصرها او كتفها ،وتكون حركة الجميع منسجمة تماما مع الايقاع الصادر من الالات الموسيقية. ولما كانت معظم الاحتفالات تقام ليلا ،فان مكان الرقص وهو اي فناء في وسط القرية يضاء باشعال نار يستخدمها الشخص المكلف باثارة الحماس في نفوس العازفين بين الحين والاخر ،لمباركة الابواق ،ويتم ذلك من طريق اخذ حزمة من القصب الناشف والذي تبنى منه "القطاطي" وايقاد النار ،ثم ذر الرماد الصادر منه على الابواق اثناء العزف.

(٢) الزواج :-

في حلقات الرقص على الابواق والمزامير ،يتوفر جو من الحرية الشخصية في التعامل مع الجنس الاخر لايتوفر في اي مكان اخر فرغم وجود كبار السن والذين يشاركون في الرقص واللعب على الابواق فان الشاب له مطلق الحرية في التعامل مع الشابة التي يحبها او يستلطفها. فالفتاة في مجتمع البرتا تعزل عند اول دورة شهرية لها في "راكوبة" تبنى خصيصا لذلك تبقى ومعها بعض رفيقاتها حتى تطهر كلية ،وبعدها تكون فتاة قابلة للزواج ..

لقد كان وحتى الماضي القريب اذا ما قرر الفتى ان يتخذ له زوجا من فتيات القرية ،فما عليه الا ان يحضر الى حلقة المزامير

او الابواق ،ويخرجها من دائرة الرقص- وان كان ذلك عنوة ويصحبها الى حيث يشاء ،ومن ثم تصير زوجا له . بعد ذلك يحضر والده الى اهل الفتاة ليحددوا له المبالغ التي تدفع مهرا لبنتهم وغالبا ما تكون بذات القدر الذى دفعه والد الفتاة عندما قرر ان يتزوج ..

لازالت بعض فروع قبيلة البرتا التي تقطن الجبال المتاخمة للحدود السودانية الاثيوبية تحتفظ بمثل هذه العادات ،وتقيم معسكرات تنشأة الفتيات هذه ، غير ان البرتا الذين اختلطوا بالقبائل الاخرى ذات الاصول العربية والتي تعتنق الاسلام ،اخذوا عنهم بعضا من عادات الزواج ،خاصة فيما يختص بتقنين الزواج عن طريق اصدار وثيقة الزواج على الطريقة الاسلامية ..

وبسداد المهر تكون الاجراءات الرسمية للزواج قد اكتملت ويتبقى بعد ذلك ان توجه الدعوة للقرى المجاورة لحضور احتفالات الزواج والتي تنحر فيها الذبائح وتعد فيها "الباصا" وتشارك فيها اكثر من فرقة من فرق "الوازا" او مزامير القنا،ان اشراك اكثر من فرقة للابواق في مناسبة واحدة ،يعني ضمنا قيام مباراة حامية الوطيس بين تلك الفرق ،والتي قد تستمر حتى الصباح الباكر من اليوم التالي . وهنالك معزوفة معينة تسمى (الحرابا-اي المعركة) هي التي تتباري عليها الفرق . فالفريق الذي بأستطاعته الاستمرار في العزف لاطول مدة ممكنة دون توقف وبقوة تجعل الفريق الاخر يعجز من مجاراته فيتوقف من العزف ،يكون هو الفريق الفائز فما على الفريق المنهزم عندها الا ان يتقهقر هروبا من ارض المنافسة مخزولا ،بينما يلاحقه افراد الفريق المنتصر ،وهم يعزفون على ابواقهم ،حتى يصل الفريق المنهزم الى مشارف قريته . وفي مثل هذه المنافسات تتقرح الشفاه وتنزف دما من كثرة العزف وقوته فالنفخ على ابواق "الوازا" ليس بالامر السهل ،فهو بجانب الدراية والمعرفة الحرفية ،يحتاج الى اتساع في الصدر ،وقوة في البنية وقدر من الصبر والجلد .

ينقسم الحضور اثناء المنافسات هذه الى مجموعتيين حيث تشجع كل مجموعة فريقا بعينة ،وذلك من طريق الغناء المصاحب للعزف والزغاريد والصياح ،وقد حمل كل فرد منهم حزمة من العشب الناشف واشعل فيها نارا ،مما يكسب اللحظة هيبة وجلالا .. فالنار من اهم العناصر التى تدخل ضمن طقوس البرتا وممارساتهم العقائدية ،ولها مكانة خاصة فى نفوسهم . والفريق الذى ينهزم فى منافسة ما لا يمحى منه هذا العار الا اذا انتصر فى مرة قادمة على فريق اخر ..

ولما كان الاستعداد لمثل هذه المنافسات يتطلب اعدادا جيدا للمشتركين فيها ،فأن فرق الابواق هذه تكاد تقوم بالعزف عليها يوميا عقب الانتهاء من شرب "الباصا" فى احدي المنتديات ،والتى تستانف اعمالها مباشرة عقب الحصاد ولا تتوقف الا بهطول الامطار ويركز العازفون اثناء تمارينهم على معزوفة "الحرابا" هذه والتى لابد ان تعزف لعدة مراة كل ليلة حتى يتم اتقانها واجادتها ..

ونظرا لوجود مجموعات كبيرة من الافراد الذين ينتمون الى قبائل ذات أصول عربية بمنطقة البرتا ،وهذه المجموعات لها مناسباتها الخاصة بها التى تحتفل فيها ،من زواج ،وختان وتسمية مولود جديد ،ففى اغلب الحالات توجه الدعوة لاحدي فرق الابواق للمشاركة فى هذه المناسبات السعيدة . فيجب على صاحب الدعوة اكرام ضيوفه وان يقدم لهم ما يكفيهم من "الباصا" اذا اراد ان يضمن احتفالا بهيجا . فالبرتا يستخدمون "الباصا" كطعام وسكر معا وفى اعتقادهم ان المرء اذا لم تمتلىء معدته بها فانه لايستطيع النفخ على الابواق لمدة طويلة ومن ثم يكون مزاجه خربا واداؤه الموسيقى متدنيا ..

خامسا :- الموسيقى والمناشط اليومية للافراد :-

لاترتبط الموسيقى فى مجتمع البرتا بمناسبات الافراح والاتراح

وحدها ،بل وبمناشط الفرد اليومية ايضا . فمنتديات شرب "الباصا" ليست هى خمارات عادية يرتادها مدمنو الخمور حبا فى تعاطيها ولكنها قبل ذلك هى اماكن يجتمع فيها سكان القرية يوميا وفى اوقات يتوقف فيها نشاطهم الاقتصادي الاساس_الزراعة - يتفاكرون فى احوالهم العامة ،ويحلون ما ينشب بينهم من مشاكل ونزاعات وفى ذات الوقت ينجزون كثيرا من الاعمال اليدوية كصناعة السعف ونساجة "العناقريب". وكل ذلك يتم على انغام واغانى يترنمون بها او يصغون اليها من عازف "الربابة" ..

ولعل المرأة اكثر من غيرها استخداما للنغم اثناء اداء الاعمال المنزلية . فهى تغنى اثناء تعاملها مع الرحى الحجرية التى تسحن الذرة بواسطتها ،وهى تغنى اثناء قيامها ببعض الاعمال اليدوية كصناعة الفخار والسعف . وتغنى وهى تهدهد طفلها قبيل نومه ..

لهذا فان المرأة فى هذا المجتمع هى التى تصنع اللحن والكلم لمعظم الاغنيات ،سواء كانت تلك التى تغنى فى حلقات المزامير او فى منتديات "الباصا" بواسطة عازفى الربابة ،تكون من صنع احدي النساء . وقد اشتهرت بعض من اولئك النسوة - امثال دندلية بقرية اوفد - وذاع صيتهن فى مختلف مناطق البرتا وقراهم ،وانتشرت الحانهن وصارت تعزف بواسطة معظم فرق المزامير والابواق ..

سادسا : الموسيقى والاحتكاك الثقافى :-

مقدمة :-

ان المجتمعات المغلقة لا توجد فى عالمنا الحاضر الا افتراضا لحركة البشر منذ ازمان سحيقة بحثا عن منافع لهم ،فضلا عن وسائل الاتصال الاخري كالمذياع ،وحديثا وسائل التسجيل المسموعة والمرئية ،كل ذلك ضيق الهوة بين الثقافات وجعل انتقالها من

مكان الى اخر امرا ميسورا . ويتوقف استعداد كل مجتمع لتقبل هذه الثقافة او تلك على عدة عوامل يكون المزاج العام والمقدرة على التذوق والاستيعاب من اهمها عند الحديث عن الثقافة الموسيقية ..

فمن خلال انتقال بعض المجموعات من القبائل السودانية ذات الاصول العربية الى منطقة البرتا واختلاطهم بالسكان المحليين والتزاوج معهم ،ومن خلال وسائل الاتصال الجماهيري وانتشار المدارس انتشرت عدة انماط ومناسبات موسيقية لم تكن معروفة بهذه المنطقة من قبل ..

(١) امسيات "الدلوكة" ملحق : رقم (١ - ب) .

الفتيات في مجتمع البرتا عندما يرغبن في تزجية اوقات الفراغ في بعض الليالي القمرية ،لا يستخدمن "الدلوكة" كالة موسيقية ايقاعية وفدت اليهن من شمال واواسط السودان فحسب بل يغنين بالحان شاع استخدامها في مناطق واسعة من السودان واغاني تنطق بالعربية الدارجة عوضا عن لغة البرتا التي يتغنين بها في ليالي غير هذه . بعض من هذه الالحان اخذت من الاغاني او الاناشيد التي تبثها اجهزة الاعلام واتخذت لها نصوصا تمت صياغتها محليا حسب احساس من صاغها والقضايا التي رغب في طرحها . واحيانا تجود قرائح الفتيات بالحان من صنعهن يجارين بها تلك الالحان ومن ثم تكون مختلفة كلية من الالحان التي تستخدم في اغنيات الابواق او مزامير القنا ..

وامسيات "الدلوكة" لا تنحصر في الغناء وحده ولكن يصحب ذلك الرقص المختلط بين الجنسين ،وهو مشابه لما يحدث في مناسبات الافراح في المدن السودانية الكبري . والفتيات وهن يغنين جلوسا على "السباتة" وقد ادرن وجوههن من الشبان الذين يقفون حولهن وهم يصفقون ويغنون ايضا . هذه الظاهره وجدت في المجتمعات السودانية ذات الثقافة العربية الاسلامية في الفترة التي كانت فيها المرأة قليلة الاختلاط بالرجل ،ولكنها اندثرت في الوقت

الحاضر واندثرت "السباتة" وصار كل من النساء والرجال في مناسبات الافراح يجلسون على كراسي وجها لوجه واحيانا على موائد في اختلاط تام . والمرأة في مجتمع البرتا كما هو حالها في معظم المجتمعات الافريقية ،لا يحجبها من الرجل شئ ،ذلك لانها تشاركه كل المناشط اليومية حتى منتديات شرب "الباما" ..

وبينما تجد امسيات "الدلوكة" هوي في نفوس بعض الشباب من الجنسين ،خاصة اولئك الذين اتيحت لهم فرصة السفر الى المدن الكبري بغرض الدراسة او العمل ،وعادوا وفي جعبتهم ذخيرة غنائية جديدة يرغبون في ابلاغها لاخوتهم بالقرية ،فان كبار السن من الرجال والنساء لا تروق لهم ويندر حضور بعضهم لها. ويحرص بعض هؤلاء الفتية عند حضورهم على ارتداء الزي الافرنجي ،كما يحرص بعضهم على شراء بعضا من السجائر ،وان كانت عادة التدخين ليست واسعة الانتشار في مجتمع البرتا ،غير ان بعض الصبية يجنحون الى اشعار سيقان بعض النباتات الجافة تشبها بالمدخنين دون ان يزجرهم احد او يؤنبهم على فعلتهم تلك ..

(٢) حلقات الذكر :-

ان الجماعات ذات الثقافة العربية الاسلامية التي وفدت الى منطقة البرتا نقلت معها ممارسات الطرق الصوفية الموسيقية ، وان كانت هذه الممارسات لا ينظر اليها من قبل اصحابها من هذه الزاوية . فحلقات الذكر تنشد فيها القصائد النبوية بمصاحبة "النوبه" و "الطار" وغيرهما من الالات الايقاعية فهي اذن بالضرورة ممارسات موسيقية ..

في كثير من قري البرتا نجد ان بعض مشايخ الطرق الصوفية تتلمذ على هذه الطرق الصوفية عن طريق انتقالهم شخصيا الى بعض مناطق الجزيرة باواسط السودان "كابي حراز" وغيرها بغرض البحث عن الرزق ،وعند عودتهم الى قراهم اقاموا بها الطرق بعد ان حصلوا على موافقة مشايخهم ومباركتهم. وبعضهم اخذ الطريقة من احد مشايخ الطرق الصوفية الذين يزورون المنطقة بين الفينة والاخري

حيث تقام ليالي الذكر ويمنحون بعضا من الهدايا المادية منهـا والعينية . واكثر الطرق الصوفية انتشارا فى هذه المنطقة هـي الطريقة القادرية والطريقة السمانية ..

يملك شيخ الطريقة بالقرية "قطية" خاصة باقامة حلقات الذكر يطلقون عليها (الزاوية) ،يحتفظ فيها "بالنوبات" والالات الايقاعية الاخري المصاحبة لها . وهو الذي يحفظ بمفرده بعضا من القصائد التى تنشد فى ليالي "الذكر" هذه واحيانا تنحصر معرفته على مطلع بعض القصائد فقط و "الجلالة" .ويعزي مشايخ الطرق الذين التقينا بهم ذلك لعدم المامهم بالقراءة . اما اتباع هؤلاء المشايخ ،فانهم ينحصرون فى عدد قليل من الافراد ولا يحرصون على اقامة حلقات "الذكر" هذه الا فى حالة زيارة احد المشايخ الكبار الى المنطقة او عند الاحتفال بمولد المصطفى عليه افضل السلام ..

ان مشايخ الطرق الصوفية فى مجتمع البرتا اناس عاديون يمارسون كل المناشط التى يمارسها غيرهم من السكان ويشاركون فى رقصات المزامير والعزف عليها ،وبعضهم لا يحرص على اداء الصلاة فى مواقيتها . وتنعدم بين اتباع هؤلاء المشايخ شخصية "الدرويش" التى نجدها بين اتباع الطرق الصوفية فى مناطق السودان الاخري ..

(٣) الاعياد القومية ووداع واستقبال الزوار :-

عادة ما توجه الدعوة لفرق المزامير والابواق للمشاركة فـي المناسبات والاعياد القومية ،كاعياد الاستقلال مثلا . وفى مثل هذه الحالة فان المسئولين عن تنظيم مثل هذه الاحتفالات يتكفلون بترحيل افراد الفرق من اماكن سكنهم وحتى مكان الاحتفال وارجاعهم مرة اخري الى ديارهم عقب انتهاء الاحتفال.كما تصرف لهم حوافز مادية وكمية من الذرة وذلك قبل ايام من الاحتفال حتى يتمكنوا من اعداد " الباصا " وشربها استعداد للاشتراك فى تلك الاحتفالات ..

كما درجت الجهات المسئولة فى مناطق البرتا على احضار الفرق عند استقبال أو وداع المسئولين الحكوميين الكبار اذا ما قام

بزيارة المنطقة . وفى مثل هذه الحالات غالبا ما تجود قرائح النساء بقصائد غنائية جديدة تمجد ذلك المسئول وتحكى عن فرح السكان بمقدمه ،وان كان اللحن المستخدم فى الغالب الاعم لحنا قديما سبق استخدامه من قبل مع نصوص غير هذه ..

كما اعتادت هذه الفرق ايضا على القيام بوداع بعض المسئولين الذين قضوا فترات طويلة بمناطق البرتا ،وقاموا بأداء خدمات جليلة للمواطنين ،وكانت لهم سمعة حسنة ابان تواجدهم بالمنطقة كالطبيب وناظر المدرسة مثلا او ضابط المجلس. فتجتمع الفرق امام منزل المسئول المغادر قبيل سفره ،وتزفه بالمزامير والابواق والغناء والزغاريد حتى يخرج من حدود القرية ..

وفى السنوات الاخيرة صار الاهتمام بفرق المزامير والابواق كبيرا جدا ،وقد اشتهرت بعض الفرق - كفرقة الملك الياس قرب الحدود الاثيوبية - وذاع صيتها ومن ثم اخذ المسئولون يولون اهتمامهم بمثل هذه الفرق والصرف عليها وشراء الملابس لافرادها والحرص على اشراكها فى المناسبات القومية والسياسية التى تقام بالمدن الكبري بالنيل الازرق ،كما يتم اشراكها احيانا فى الاحتفالات التى تقام بالخرطوم ..

كل هذا الاهتمام جعل افراد هذه الفرق يفطنون الى ان الذي يقومون به من عمل موسيقى شئ قيم يستحق التقدير.لذلك صاروا يمنعون اي فرد من القيام بتسجيلات لموسيقاهم ،الا اذا كان ذلك باتفاق مسبق مع شيخ الفرقة يلتزم بمقتضاه الراغب فى التسجيل بتوفير الحوافز اللازمة لافراد الفرقة مما يمكنهم من شراء الذرة واعداد " الباصا " ..

خلاصة :-

ان الموسيقى فى مجتمع البرتا وبهذه الصورة التى ورد ذكرها تشكل عنصرا فاعلا من عناصر الوعى الاجتماعى ،فلا يخلو منشط من المناشط الاجتماعية او السياسية او العقائدية منها ولا يتم انجاز بدونها ،وان كنا سوف نتعرض بالتفصيل للدلالات النفسية

والاجتماعية لتلك الممارسات الموسيقية فى الفصل الخامس من هذه الدراسة، الا انه يمكن القول فى هذا المجال اجمالا بأن هذه الممارسات الموسيقية تتسق حاليا والبنية الاجتماعية والنفسية لمجتمع البرتا بحيث تذوب حقوق الفرد كلية فى حقوق الجماعة ..

فالالات الموسيقية الفردية تتراجع لتفسح المجال لالات جماعية يحتاج الاداء عليها استنفار الجهود . والعمل فى الارض وحمايته غرسها هم جماعى " عادة الهوكى" . وممتلكات من فارق الحياة وارث جماعى " عادة الموركى" ،ذلك لان من فارق الحياة قد حصل على تلك الممتلكات نتيجة جهد جماعى ،ولسوف تواصل الجماعة امداد ذلك الغائب الحاضر بالطعام والشراب" البامبا" كلما حلت مواسم الحصاد من كل عام . وحتى علاقة المجتمع بالافراد الذين يفدون اليه لماما يتم التعبير عنها موسيقيا ،فيذكر بالحسنى ويستقبل ويودع بالحفاوة والترحاب كل من احسن الى الجماعة واسدى اليها معروفا ..

(الهوامش)

(١) اسماعيل على الفحيل "وازا" مجلة وازا ،مصلحة الثقافة السودانية ،العدد الاول ،مارس ١٩٨٠م ص (٢٠) . ..

(٢) راجع : ملحق رقم (٣) مقابلات .

(٣) تقول روايتهم : ان طريقة دفن الموتى فى الماضى كانت عبارة من حفر حفرة عميقة ،دون مراعاة لمواصفات معينة ومواراة الجثمان فيها . غير انهم يقولون ان الدفن هذه الايام صار بذات الطريقة التى يدفن بها المسلمون موتاهم ..

(٤) "الهوكى" هو الاسم الذي يطلقه البرتا حاليا على هذا النمط من العادات ،غير ان بعض الباحثين يطلقون عليها " عادة جدع النار". وعملية " جدع النار" هذه هى احدي الممارسات التى تودي فى نهاية شهر العادة ،كما هو وارد فى وصف طقوس العادة ..

(٥) زين العابدين احمد خليفة "وازا" مجلة الموسيقى والمسرح الخرطوم ،العدد الاول ،صفحة (٧) ..

(٦) راجع ملحق رقم (١ ـ د) تدوين اغنيات الوازا ..

الفصل الرابع

الالات الموسيقية

مقدمة :-

يقسم الدارسون للموسيقى التقليدية ،الالات الموسيقية التقليدية الى اربعة اقسام رئيسية ،معتمدين فى ذلك على الكيفية التى تصدر بها الالة الموسيقية الصوت (١) . وداخل هذه التقسيمات الرئيسية توجد تقسيمات فرعية ،فالالات التى تصدر الصوت بطريقة ذاتية Idiophones مثلا ،منها ما يصدره عن طريق الاهتزاز "كالشكاشيك" ومنها ما يصدره عن طريق القرع كالاعواد التى تضرب ببعضها البعض . ومنها ما هو ايقاعى ،وما هو لحنى . ولما كان الغرض من التقسيم والتصنيف عموما هو المساعدة فى الوصول الى النتائج ،فان التقسيم الذي تم اتباعه فى هذه الدراسة لا يعتمد على الكيفية التى تصدر بها الالة الموسيقية الصوت ،انما يعتمد على علاقة الفرد والجماعة بالالة الموسيقية ،لذلك تم تقسيم الالات الموسيقية الى قسمين رئيسيين :

(١) الات موسيقية ذات اداء جماعى ـ اي ان العزف عليها يتطلب مجموعة من العازفين .

(٢) الات ذات اداء فردي .

وفى داخل هذين القسمين الرئيسيين تم ارجاع كل اله يرد ذكرها الى مجموعتها حسب الكيفية التى يصدر بها الصوت ،مع ذكر الاسم المحلى للاله الموسيقية ..

ان ثراء منطقة البرتا بالالات الموسيقية لا يتمثل فى تنوعها فحسب ،بل وفى تميزها حاليا عن بقية اجزاء السودان الاخري . فالات موسيقية مثل " الوازا" و " البلو"Balo"توجد ايضا داخل الاراضى الاثيوبية لدي مجموعات تنتمى عرقيا لذات

المجموعات المتواجدة حاليا بجنوب الفونج . كما توجد اشارات لشكل على وجود ابواق تشبه "الوازا" شكلا بمنطقة جبال النوبة بجنوب كردفان (٣) وبجنوب السودان (٤) وفي مناطق اخري من العالم (٥) . وان اشتهرت بها منطقة جنوب الفونج حاليا من بقية اجزاء السودان الاخري . وبجانب هذه الالات المميزة توجد الات موسيقية اخري مثل "الربابة" و"الدلوكة" و"النوبة" و "الطمبرة" . وهي الات توجد في مناطق عدة من جمهورية السودان ،ان لم تكن منتشرة في جميع انحاء السودان . بعض منها "كالدلوكة" – او الدلوخا كما ينطقها البرتا – والنوبة ،اتت مع افواج القبائل التي وفدت من اواسط وشمال السودان الى جنوب الفونج ،وخاصة تلك المجموعات التي استقر بها المقام واختلطت بالسكان الاصليين وتزاوجت معهم . ولسنا هنا بصدد تتبع اصول مثل هذه الالات الموسيقية ،وكيفية وجودها بالسودان عموما ،ذلك لان وجودها حاليا بمنطقة البرتا محدود الاثر ولا يتعامل بها الا شريحة بسيطة من المجتمع . " فالدلوكة" مثلا ،تستخدمها الفتيات اللاتي دخلن المدارس وتشاركهن في ذلك رفيقاتهن اللاتي في اعمارهن لتزجية اوقات الفراغ وهن يحاولن غناء بعض الاغنيات أو الالحان التي يتداولها السكان سواء كانت هذه الالحان تبثها اجهزة الاعلام ،او تغنى في مناسبات "الجلابة" بالمنطقة . و" النوبة" من الالات الموسيقية الطقسية ،والتي توجد في بعض القري وتنعدم في جلها ويتعامل بها بعض الاشخاص وفي فترات متباعدة . وهي كما هو الحال في بقية انحاء السودان الاخري – تستخدم بواسطة الرجال فقط لاقامة حلقات الذكر . و"الطمبرة" توجد في بعض القري التي تنتشر قرب مدينة "الدمازين" ،وتنعدم كلما تحركنا تجاه المناطق المتاخمة للحدود الاثيوبية ،حيث الموطن الاصلي لقبائل البرتا ..

(١) الوازا (شكل رقم (٢ – ٣) ..

هي عبارة عن مجموعة من الابواق Trumbets تصنع من نوع خاص من القرع "بخس| calabash" وتصدر الصوت الموسيقي عن طريق اهتزاز الهواء المنفوخ عليها ايروفونس Aerophones . ان الرحالة الاوربيين ،والذين طافوا مناطق السودان المختلفة ،تحدثوا عن "الربابة" لدي البرتا ،بيد انهم لم يذكروا شيئا عن الوازا (٦) كما ان الرواة بمنطقة البرتا لازالوا يتحدثون عن كيفية وجود ابواق الوازا بالمنطقة ،وكيف انها بدأت عند فرعي فاقوشا Fagosha وكاميلي Kamili (داخل الاراضي الاثيوبية) ثم انتشرت "وازا" لباقي فروع القبيلة (٧) . كما نجد ان اول ابواق الوازا صنعت بقرية قوني قرب الحدود السودانية الاثيوبية – احد المراكز المهمة لصناعة الوازا – لا زالت موجودة حتى الان لقد تم صنعها سنة ١٩٥٦م .

ان عدد الابواق المكونة للمجموعة الكاملة هو عشرة ابواق ،غير انه توجد بعض الفرق التي تستخدم ثلاثة ابواق اخري صغيرة الحجم او بوقين وقرن ماعز . فاذا تركنا الابواق الصغيرة هذه جانبا فاننا نجد ان الابواق العشرة المتبقية تنقسم الى مجموعتين ،بحيث تكون كل خمسة منها مجموعة ،كل من افراد المجموعة التي اطلقنا عليها "ب" – جدول رقم (٢) ..

يحمل على كتفه اليمنى عودا معقوفا ،يضرب عليه بقرن ماعز صغير ،لاصدار الايقاع حسب اداءه الموسيقي ،وهذا النوع من الالات الموسيقية يعرف بـ "بيركوشن ايدفون Percusson" لذلك نجد ان النبر يقوي ويضعف بالتناوب بين كل عازف واخر في المجموعة (ب) وذلك لان كل بوق وهو يصدر صوتا واحدا عليه اداء هذا الصوت في اوقات محددة بحيث يمكن تبادل الاداء الالي من تكوين الخط اللحني

فنيس ٤كلم شرق الدمارين		الطول بالسم	اوفد التوم ٤٥كلم جنوب الدمارين		الطول بالسم	كوش "الحدود السودانية الاثيوبية"
اسم البوق	المعنى		اسم البوق	المعنى		الطول بالسم
بولنق	البرن					٣٤ر٥
وازاباك	البوق الصغير	٣٥				٤٥ر
الشاعر		٤٠				٥١
١) وازالو	راس الهوس	٥٦	وازالو		٥٨	٦١
٢) وازاموشق	البنت	٦٦	ابوشيلى	فتاة صغيرة	٦٧	٧٤
٣) شيلى بالا	الفتاة	٧٧	امربالى	شاب تربال	٨١ر	٨١
٤) اشورو		٨٦	شير بالا	حمار صغير	٨٨	٩٢
٥) ادود	الشباح	٩٦	ادودو		٩٧	١٠٥

فنيس ٤ كلم شرق الدمارين		الطول بالسم	اوفد التوم ٤٥ كلم جنوب الدمارين			كوش الحدود السودانية الاثيوبية
اسم البوق	المعنى		اسم البوق	المعنى	الطول بالسم	الطول بالسم
٦) شيبر	الحمار	١٠٨	الوندو	شاب نشط	١١٠	١٢٤
٧) اسيافو	الكنكوش	١١٩	اسيافو		١١٩	١٤٠
٨) دوول	البومة	١٤٠	اشورو		١٣٢	١٥٢
٩) اشورودانق		١٥٥	شيتر دانق	حمار كبير	١٥٦	١٨٠
١٠) وازالودانق	البوق الكبير	١٧٢	الروش	شخص (مجهود)	١٧٤	٢٠٥

جدول رقم ٢٠ يوضح المجموعة الكاملة
للوازا اخذت من ثلاث قرى بمنطقة البرتا

المتكامل "الميلود Melody ". واول بوق يبدأ البناء اللحني هو البوق المسمى "وازالو" "wazalu" لذا فان من يعرف عليه بتوسط مجموعة العازفين حتى يتمكن من قيادة المجموعة . (انظر ملحق رقم "١- د") ..

اما المجموعة (ج) والتى تتكون من الابواق الاكبر حجما ، فانها تتبع خطوات ابواق المجموعة (ب) ، حيث انها تؤدي ذات الاصوات ولكنها فى درجة صوتية اغلظ . ونلحظ ذلك حتى فى تسمية بعض الابواق مثل (اشورو : اشورو دانق) و (شيتر دانق) . فكلمة "دانق" فى لغة البرتا تعنى الكبير . فالبوق المسمى "اشورو دانق" التابع للمجموعة (ج) يعطى نفس الصوت الذي يعطيه البوق المسمى "اشورو" التابع للمجموعة (ب) ولكن فى درجة صوتيه اغلظ ، وهى ما نطلق عليه موسيقيا "اوكتاف" اي صوت الدرجة الثامنه ..

ان عبء الدخول فى الزمن المحدد تتحمله كلية ابواق المجموعة (ب) والتى يمكنها اداء الالحان كاملة فى غياب المجموعة (ج) . لهذا فان اعتقاد الطيب محمد الطيب (٨) بان موسيقي الوازا قد بدأت بالة واحدة ثم صعدت الى العدد ثلاثة عشر ، اعتقاد لا يسهل قبوله ذلك لان الموسيقى لدي كل شعوب المعمورة بدأت صوتية تعتمد على حنجرة الانسان فقط ، ثم فى مرحله لاحقة صنع الانسان الالة الموسيقية التى تساعده على اداء ذات الاصوات التى كان يؤديها بحنجرته .. فالصوت الواحد لا يخلق موسيقى ، انما تخلق الموسيقى من طريق العلاقة اللحنية بين صوتين فاكثر . فالبرتا شأنهم شأن بقية البشر بدأوا الغناء اولا ، ثم استخدموا الالة الموسيقية سواء قاموا باختراعها او اقتباسها فى وقت الحق . فموسيقى البرتا الصوتية والتى لا تصحبها الات موسيقية ، خماسية . كما توجد بينهم الة موسيقية خماسية ، نعنى بها الربابة تشير كل الدلائل على ظهورها بالمنطقة كان سابقا لظهور ابواق الوازا ..

ولما كان كل بوق من ابواق "الوازا" لا يصدر الا صوتا واحدا فقط ،فان من المرجح أن الحد الادنى من الابواق الذي يمكن ان يكون قد بدأ به هذا النوع من موسيقى البرتا هو خمسه ابواق وليس واحدا ..

وضمن المجموعة (ج) نجد عازف البوق "اسيساغو" والذي يقوم بقيادة مجموعته ، ويحمل فى يده اليمنى "بخسة" يطلقون عليها "اسيسا" توضع بداخلها حصى لاستخدامها فى اصدار ايقاع متقاطع مع الايقاعات التى تصدرها ارجل النساء اللائى يربطن "كشاكيش" صنعت من السعف يطلقون عليها "اتيتش" "Atetash" وهذا النوع من الالات الايقاعية يعرف بـ " شيكن shaken اديوفون ..

واذا انتقلنا الى ابواق المجموعة (أ) المكونه من ثلاثة ابواق صغيرة الحجم ،والتى توجد لدي بعض الفرق وتنعدم عند غيرها كما اسلفنا ،فان الاصوات الموسيقية الصادرة عنها تختلف عن تلك التى تصدر عن المجموعتين السالفتين . واغلب الظن ان الغرض من هذه الابواق محاولة اضافة مجموعة ثالثة تتكون من خمسة ابواق صغيرة . حيث ان هنالك استحالة عملية فى اضافة مجموعة اكبر حجما والا تعذر حملها والعزف عليها . ولكن يبدوا ان الصناع لم يوفقوا فى تحديد الاصوات الحادة التى تماثل المجموعتين الأكثر منها غلظا ،حيث نجد ان اصوات الابواق الصغيرة هذه متقاربة جدا ،ومن ثم صارت تستخدم لاثارة الحماس فقط . وقد لاحظنا ان هذه الابواق لا تجد اهتماما من جمهرة العازفين المقتدرين ويعهد بها فى الغالب الى الصبية او الذين ليست لهم دراية كافية بالعزف كما لاحظنا انها فى حالات كثيرة تهمل كلية رغم وجودها ..

صناعة "الوازا" :-

تصنع ابواق "الوازا" من نوع خاص من القرع (بخس) يطلقون عليه "اقو" وهو مخروطى الشكل وينمو باحجام واطوال مختلفة

وتتم زراعة هذا القرع قرب المنازل حيث تبنى له "راكوبة" يتسلق عليها وينمو مستقيما . ثم يحفظ عقب نضجه بالمنازل حتى يمكن استخدامه فى صناعة الابواق فى العام القادم ،حيث تبدأ عملية صنع الوازا فى فصل الشتاء ،والصانع الجيد يفضل البخسة القديمة على الجديدة لانها اقوي واسهل فى القطع وتعطى صوتا رنانا(٩) وفى حالة تعذر وجود "البخس" القديمة فان "البخس" الجديدة تحرق بالنار ثم تعرض لاشعة الشمس حتى تجف ،وبعدها يقطع الجزء الاسفل منها لاخراج ما بداخلها من لب بواسطة قطعة من السلك المقوي وذلك قبل البدء فى تصنيعها

تبدأ عملية التصنيع بوضع هذه "البخس" المعدة داخل بعضها البعض بدءا بالاكبر حجما ،الى ان يصل الصانع الى الفتحة التى يضعها العازف على فمه ،وتسمى "الاش" Alash ويتم تثبيت هذه "البخس" المتلاصقة على بعضها بواسطة اعواد ثم يتم احضار شرائح من "القنا" بطول البوق المصنع تربط بلحاء الاشجار على الجدار الخارجى للبوق حتى تكون متماسكة .

ان لكل بوق مقاسا طوليا معينا يتمثل فى شرائح "القنا" التى تثبت عليه ،كما تستخدم له احجام معينة من "البخس" ذلك لان نطر الفتحة السفلى للبوق والتى يصدر من خلالها الصوت يختلف عن كل بوق واخر . ولما كان الصوت الصادر عن البوق يحدث نتيجة لاهتزاز الهواء الذي يمر خلاله ،فان الابواق تبل بالماء قبل بدء العزف عليها حتى يمكن اغلاق الفجوات التى بين "البخس" المتلاصقة عن طريق التمدد وبالتالى لا يسمح للهواء بالتسرب من خلالها ..

يبدأ الصانع اولا بصناعة البوق المسمى (وازالو"Wazalu") ـ البوق الاول ـ والذي ما ان انتهى من صنعه ،حتى اخضعه للتجربة وذلك باعطائه لاحد افراد اسرته طالبا منه الذهاب به الى مسافة تبعد قليلا عن المنزل والعزف عليه فاذا اطمأن للصوت الصادر منه وتأكد من سلامته ـ اعتمادا على سمعه فقط وضعه جانبا ،ثم شرع فى

صنع البوق الذي يليه حجما وطولا . اما اذا كان به خلل يمكن اصلاحه فعل واذا تعذر ذلك فانه يقوم بالغائه كلية ويبدا فى صنع آخر غيره . اما بالنسبة للابواق المتبقية ،والتى تصنع اعتمادا على البوق الاول "وازالو" من ناحية الصوت ، فان تجربة صلاحيتها تتم عقب الانتهاء من صنع المجموعة الكاملة حيث يعطى الصانع تلك الابواق لاهل القرية للعزف عليها ويبقى هو بمنزله يستمع اليهم ويدون فى ذاكرته الابواق التى لاتنسجم نغميا مع المجموعة ،ومن ثم يخرجها ويبدا فى اصلاحها واعادتها مرة اخرى للمجموعة ...

ان "للوازا" صناع مشهود لهم بالدراية والمقدرة ،يقومون بصنعها ، وهم محدودو العدد ، حيث نجد ان الصانع ابو نيري بنى Abu Nirri Bani " والموجود حاليا بقرية "قونى Guni" قرب الحدود السودانية - الاثيوبية تعتمد عليه كل المنطقة فى صنع وصيانة ابواق " الوازا" . غير انه يوجد بالمنطقة عدة اشخاص اخرين يجيدون هذه الصناعة وان كانوا اقل شهرة من هذا الصانع . والصناع يتقاضون اجورا نظير قيامهم بصنع او صيانة هذه الابواق تصل حاليا الى خمسة وعشرين جنيها سودانيا فى حالة صناعة "الوازا" الجديدة .. و "الوازا" تصنع (بالطلبية) - بناء على الطلب - لذلك فانها لا تمثل نشاطا اساسيا لهؤلاء الصناع نظرا لمحدودية الطلب . فلكل قرية من قرى البرتا ابواقها الخاصة بها ،ولها شخص مسئول عن حفظها ،وهو "شيخ المزامير" ،ولا يسمح بتعدد المزامير او الابواق داخل المشيخة الواحدة . فكل مشيخة تحرص على الاحتفاظ بابواقها لاطول مدة ممكنة ،ذلك لان الابواق العتيقة تعطى اصواتا اجمل . ومن ثم فان طلب صنع ابواق جديدة لا يحدث الا نادرا ..

(٢) مزامير القنا :-

(أ) بلهو   بلو شورو   بلو بيرابري

	الاسم	الطول بالسم
(أ)	اتاري	١٦
	اخولى	١٧
(ب)	(١) مشرجن	١٩
	(٢) اشوثو	٢٢
	(٣) اباmتن بيشى	٣ر٢٤
	(٤) آبامثن بالا	٢٥
	(٥) اشولفا	٥ر٣١
(ج)	(٦) مشرجن دانق	٣٦
	(٧) اشوثو دانق	٥ر٤٠
	(٨) آبامثن	٢ر٤٥
	(٩) ابامثن دانق	٣ر٥٠
	(١٠) اشولفا دانق	٥ر٦٤
(د)	(١١) كوكو	٧٢
	(١٢) اشوثو	٣ر٨٠
	(١٣) ابنهرن	٥ر٨٨
	(١٤) ثرهن محسن	٩٦

جدول رقم (٣) مزامير القنا المسماه بلهو .

هى عبارة عن مزامير من "القنا Flutes" تصدر الصوت الموسيقى
من خلال اهتزاز الهواء المنفوخ عليها "ايروفونس Aerophones" .
وهى ذات اطوال مختلفة بحيث تتكون المجموعة الكاملة من اربع
عشرة قطعة . وقد تصل فى بعض المناطق الى اكثر من ذلك ..

كل مزامار من هذه المزامير يصدر صوتا واحدا لذلك فان الخط
اللحنى او "الميلودي "Melody" " يتكون بذات الطريقة التى
يتكون بها عند ابواق "الوازا" غير انها تختلف عن (الوازا)
فى طريقة اصدار الصوت ،طالما ان "للوازا" فتحتين ،احداهما
علوية ينفخ عليها العازف ،والاخري سفلية يخرج منها الصوت .اما
الصوت فى مزامير القنا فيصدر من ذات الفتحة التى ينفخ عليها
العازف ذلك لوجود فتحة واحدة بالمزمار لذا فان العازف يضع
شفته السفلى على حافة تلك الفتحة حتى يمكنه الهواء
المرتد من اصدار الصوت ـ ذات الطريقة التى يمكن
أن يصدر بها المرء صوتا عند النفخ على فتحة زجاجة
فارغة .

بالنظر الى الجدول رقم (٤) نجد ان مزامير المجموعة "ب" ،"ج"
تحمل ذات الاسماء على النحو التالى :ـ

مجموعة "ب"	مجموعة "ج"	نسبة الاطوال	النسبة بالتقريب
موشرجن	مشورجن دانق	٣٩:١٩	٢:١
اثوثو	اثوثو دانق	٤٢:٢٢	٢:١
أبامشن بيش	ابامشن دانق	٥٠:٢٤	٢:١
ابامشن بالا	ابامشن دانق	٥٦:٢٨	٢:١
اشولفا	اشولفا دانق	٦١:٣١	٢:١

جدول رقم (٤) يوضح العلاقة القطبية لمزامير القنا
لدي البرتا

فكلمة "دانق" "Dang" فى لغة البرتا تعنى الكبير كما

الطفل ـ وكلمة " بالا "Bala" " تعنى الصغير . وبالنظر الى
نسبة اطوال المزامير فى المجموعتين المذكورتين نجد انها تعطى
نسبة ٢:١،ولما كان الحجم فى مزامير القنا لا اثر له ،انما
يتحدد الصوت الموسيقى بطول المزمار ، فان هذه النسبة تعنى فى
علم الاصوات Acoustics ان المجموعة "ج" تعطى ذات الاصوات
التى تعطيها المجموعة (ب) ولكن فى درجة صوتية اغلظ (اوكتاف
"Octave") وهذا يعنى ان المزامير صممت ـ كما هو الحال فى
ابواق "الوازا" ـ بحيث تتكون كل خمسة منها مجموعة ،وبحيث
تعطى كل مجموعة درجة صوتية اغلظ من المجموعة التى قبلها .
ونلحظ ذلك فى مزامير المجموعة "د" وان كانت ليست بذات
الدرجة من الاتقان ،ولعل ذلك يرجع الى ان الاصوات التى تصدرها
المجموعتان (ب) و (ج) هى المنطقة الصوتية التى يتغنى فيها
الرجال والنساء بمصاحبة المزامير . اما مزامير المجموعة (أ)
فينطبق عليها ما ذكرناه عن ابواق المجموعة (أ) للوازا .

ان الالات الايقاعية المصاحبة لمزامير "البلهو" هى عبارة عن
قطعتين من خشب الاشجار يطلق عليهما "بانق" يمسك بهما
ناقد الفرقة والذي يتوسط الجمع ويصدر منهما الايقاع بضربهما
ببعضهما البعض ،وهو يغنى بطريقة تمكن العازفين من الاداء
الصحيح . وهذا النوع من الالات الموسيقية يعرف ب " كونكوش
ايديوفون "Concussion Idiophone" " ..

٢) بلو نقرو :ـ

انها لا تختلف كثيرا عن مزامير "البلوشورو" غير انها تصنع
من نوع خاص من القنا ـ اغلظ حجما ـ كما نجد ان الجزء الاسفل
من المزامير العشرة الاساسية يكون مكسيا بجلد ماعز ،وهذا
يسهل على العازف امساك المزمار بيده اليمنى جيدا ،بينما يضع
يدة اليسري على اذنه ـ طريقة يستخدمها البعض عند رفع الاذان
كما تستخدم فى "الدوباي" خاصة عند اصدار الاصوات الحادة

والعالية . ولعل الاختلاف الاساسى يتمثل فى الايقاع المصاحب لمزامير "البلو نقرو " والذي يصدر من طبل مصنوع من الخشب ومكسى بجلد بقر من ناحية واحدة ، وهذا الطبل يتوسط الحلقة ويضرب عليه قائد الفرقة بعصاتين قصيرتين ،وهذا النوع من الالات الموسيقية يعرف بـ " ممبرينو فون Membranophone" ولكنهم يتخلون عن هذا الطبل فى حالة اعتزامهم زيارة قرية تبعد عنهم قليلا بعرض التعزية _ عادة الموركى Morke _ وفى هذه الحالة يكتفون بـ " الكشاكيش " المصنوعة من (البخس) والتى تعزف عليها النساء وهن يغنين ويرقصن..

صناعة مزامير القنا :-

ان مزامير القنا لا ينحصر وجودها لدي البرتا وحدهم بل نجدها لدي الهمج والقمز وحتى الانقسنا (١١) كما نجدها لدي مجموعات التى تنتمى عرقيا لذات مجموعات جنوب الفونج والتى تقطن داخل الاراضى الاثيوبية ..

ورغم ان صناعة مزامير القنا تعد من الناحية التقنية اكثر سهولة ،اذا ما قورنت بصناعة ابواق " الوازا" ،ورغم وجود كميات كبيرة من القنا بمنطقة قيسان قرب الحدود السودانية الاثيوبية ،الا انه لا يتوفر الاشخاص الذين يقومون بصناعة مثل هذا النوع من المزامير بمناطق البرتا بالسودان . ويحكى رواتهم بأن هذه المزامير تصنع من نوع خاص من القنا لا يتوفر لديهم لذلك فانهم يحصلون عليها من اثيوبيا ..

لكل قرية من قري البرتا مجموعة واحدة من مزامير القنا يحتفظ بها شيخ المزامير _ كما هو الحال فى ابواق (الوازا) _ ويمنع تعدد المزامير داخل المشيخة الواحدة . فالمشيخة التى توجد بها مزامير (البلونقرو) لا تستخدم مزامير (البلوشورو) فى ذات الوقت بل تستخدمها مشيخة اخري . فكل مجموعة من قبائل البرتا تستخدم نوعاً واحداً من المزامير او الابواق ..

ثانيا :- الات موسيقية ذات اداء فردي :-

(١) الربابة " ابنقرنق "Abangarang" :-

لقد ذكر " ارتور سيمون Artur Simon " عند حديثه عن "الطمبور " بمنطقة النوبيين بشمال السودان ،والذي يسمى "كيسار " Kissar " ان الاسم يدل على علاقة مع "الكيثارا Kithara " وهو الاسم الذي يطلق على " اللير الافريقى القديم . وهذا يجعلنا نعتقد ان هذه الالة وصلت الى النوبيين من مصر فى الفترة (٣٣٢ - ٣٠ ق.م) او قبل ذلك . وفى اغلب الاحتمالات ان النوبيين كانوا المعبر الذي تتدفق من خلاله الثقافات الشرقية القديمة والبضائع الى الشعوب الافريقية . وحتى اليوم فان " الربابة " لا تستخدم بواسطة شعوب شرق افريقيا فى السودان واثيوبيا والصومال ويوغندا وكينيا ،بل نجدها لدي النوبيين المصريين وفى منطقة قناة السويس وشواطىء البحر الاحمر (١٢) . الا ان هذه الالة الموسيقية تلعب حاليا دورا متواضعا فى مجتمع البرتا اذا ما قورنت مع الالات الموسيقية الاخري التى تحدثنا عنها فى الجزء الاول .

والربابة (ابنقرنق) (شكل رقم ٥) والتى يستخدمها البرتا حاليا ،لا تختلف عن تلك التى يستخدمها النوبيون بشمال السودان فهى تتكون من صندوق رنان مستطيل الشكل يشد فوقه جلد ماعز وهنالك ذراعان من الخشب يتم تثبيتهما على الجلد من ناحية ، ويثبت عليهما قضيب متعارض من الناحية الاخري . ولها اوتار خمسة من الخيط واحيانا من السلك الرفيع او البلاستيك يتم تثبيتها على معبر خشبى على الجلد ،ثم تمد موازية للذراعين حيث تثبت على القضيب المتعارض بواسطة لفافات من القماش تستخدم فيما بعد فى ضبط الاوتار . وتوجد على الجلد عدة فتحات

صغيرة الحجم وفتحة اخري اكبر حجما بقطر (٤سم) تستخدم "لتحسين صوت الربابة واحيانا للزينة (١٣) ..

ويتم تشبيت شريحة من الجلد على الذراعين ،لتمكن العازف من حمل "الربابة" بطريقة مريحة وهو يعزف عليها . ويتم العزف على اوتار "الربابة" بواسطة قطعة صغيرة من الجلد ،غير ان البرتا لا يستخدمون العزف بواسطة الاصابع اثناء الغناء كما يفعل " الشلك " بجنوب السودان مثلا .

ليست هنالك انواعا معينة من الاخشاب تستخدم فى صنع "الربابة" . غير ان البرتا يفضلون اخشاب "الاندراب" عن غيرها ذلك لسهولة التعامل معها . فعملية نحت الصندوق الرنان هى اكثر العمليات صعوبة فى صناعة "الربابة" ..

ان كثيراً من القبائل التى تستخدم "الربابة" بالسودان تطلق اسماء معينة على الاجزاء المكونة لها ،غير اننا لم نعثر الا على واحد فقط من مالكى "الربابة" بمجتمع البرتا يطلق على اجزائها اسماء معينة . وفى اغلب الاحتمالات ان الاجيال الماضية كانت تطلق مثل هذه الاسماء فى الفترة التى كانت فيها "الربابة" تستحوذ على الاهتمام الاكبر .

لا يوجد بمنطقة البرتا صناع اشتهروا بصناعة "الربابة" غير ان الذين يمتلكون "ربابات" اما ان يكونوا قد قاموا بصنعها بأنفسهم ،او بشرائها من اشخاص اخرين يقيمون فى احدي القري المجاورة او من احد الافراد الذين يقيمون داخل الاراضى الاثيوبية .

وليست "للربابة" مقاسات قياسية ،فهنالك من الافراد من يصنع لشخصه "ربابة" اكبر حجما ،فالمزاج والذوق الخاص يتدخل احيانا فى صناعة الربابة طالما انها الة موسيقية تؤول ملكيتها والتحكم فيها لفرد واحد دون بقية افراد المجتمع . ولكن كل "الربابات" تتفق فى ان لها اوتار خمسة تضبط اصواتها لتكون منظومة خماسية ،خالية من نصف البعد الصوتى . وليست للربابة فى

منطقة البرتا مشيخة ،لهذا يوجد شخصان على الاقل فى كل قرية يمتلكان "الربابة". والشخص الذي يمتلك (الربابة) هو الذي يقوم بالعزف عليها بمصاحبة الغناء وذلك فى منتديات شرب "الباصا" بينما يكون بقية الشاربين هم جمهوره الذي يستنط اليه احيانا وينصرف عنه احيانا اخري .

(٢) الطمسرة شكل (٦) :-

نوع خاص من انواع "الربابة" كبير الحجم نسبيا ،ويستخدم بمصاحبة ثلاثة طبول ذات احجام مختلفة فى اقامة حلقات "الزار" فى بعض قري البرتا الموجوده قرب مدينة الدمازين . الصندوق الرنان هذه المرة مستدير الشكل مشدود عليه جلد بقر به اخرام صغيرة ،وفتحة جانبية غير منتظمة الشكل . والاذرع والقضيب المتعارض من القنا بينما الصندوق الرنان عبارة عن قدح خشبى وهنالك خمسة اوتار من السلك الرفيع ،تشد موازية للاذرع ابتداء من المعبر الخشبى وحتى القضيب المتعارض لتنتهى بلفافات القماش التى تستخدم فى ضبطها . ويبلغ طول الوتر (٦٧) . وهنالك مكان خال لوتر سادس قيل انه تلف ولم يعثروا على خلف له .

اما الطبول المستخدمة مع هذه "الربابة" فهى اسطوانية الشكل ذات اقطار متفاوتة (١٩ ،٥ر٢٨ ، ٢٠ سم) وارتفاعات مختلفة (٥ر١٨ ، ٥ر٣٣ ، ٥ر٤١) صنعت من الحديد وجلدت بجلد بقر من ناحية واحدة فقط ..

هذه الالات الموسيقية جميعها ملك لشيخة الزار ،تحتفظ بها فى "قطية" معينة فى اطراف القرية ،بنيت خصيصا لاقامة حفلات الزار . لا يسمح بتحريك هذه الالات من مكانها ـ والذي لا يقطنه احد ـ لكن يحفظ فيه المريض الذي يراد اقامة حفل زار له .

والطمبرة يعزف عليها رجل يقال له "سنجة" وهى مزينة ببعض التمائم والخيوط الحمراء . اما الطبول فيعزف عليها ثلاثة رجال اخرين ،بينما تقوم احدي النساء اللائى يتبعن لمجموعة الزار بالغناء ،وتردد بقية النسوة غناءها .

تقول شيخة الزار ان هذه الالات الموسيقية قد تم شراؤها من مدينة الروصيرص ،وقد سبق للشيخة ان كانت مقيمة بها لفترة طويلة . لا يوجد اثر لمثل هذه الالات فى المناطق المتاخمة للحدود السودانية الاثيوبية ،حيث الموطن الاصلى للبرتا ،كما ان السكان لا يمارسون رقصات الزار بتلك المنطقة .

حسب رواية: اراقو انشو		حسب رواية : سبت عثمان (١٤)	
اسم الوتر	المعنى	اسم الوتر	المعنى
١) وازالو	الرأس الاول	بونقورو	الصبية
٢) بونقالى	التابع للاول	موشنق	البنت
٣) نقاهارو	المرأة	نقاهارو	المرأة
٤) هورنبينى	صوت التيتل	موصا بالا	العجوزه
٥) ديرنق	الكبير	باران بالا	الشايب

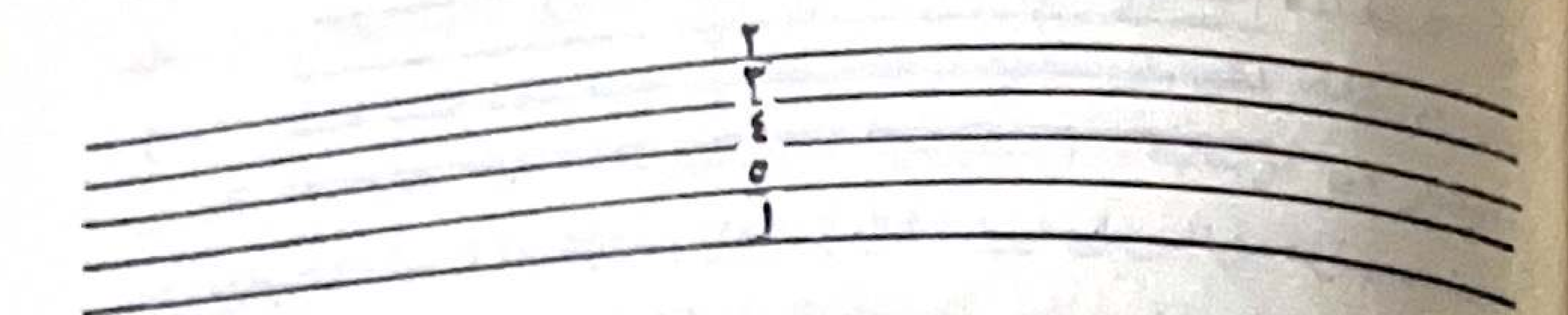
جدول رقم (٥) : اسماء اوتار الربابة من العالى ـ الحاد الى المنخفض ـ الغليظ)

الربابة :ـ ابنقرنق : ضبط الاوتار وطريقة العزف :ـ

ملحق رقم (١ ـ هـ)

ينتج عن ضبط اوتار "الربابة ابنقرنق" دائما منظومة خماسية خالية من نصف البعد الصوتى " anhematonic Pentatonic " فاذا افترضنا ان الوتر الحاد الوتر رقم (١) "كان يعطى الصوت b فأن الوتر الغليظ "الوتر رقم (٥) "يعطى الصوت (d) بينما تعطى بقية الاوتار الاصوات (e g a) على التوالى . نلحظ هنا ان البرتا يعطون ارقاما متسلسلة لاوتار متسلسلة ،تصدر اصوات متسلسلة من الحاد الى الغيظ ،وذلك خلافا لترقيم اوتار

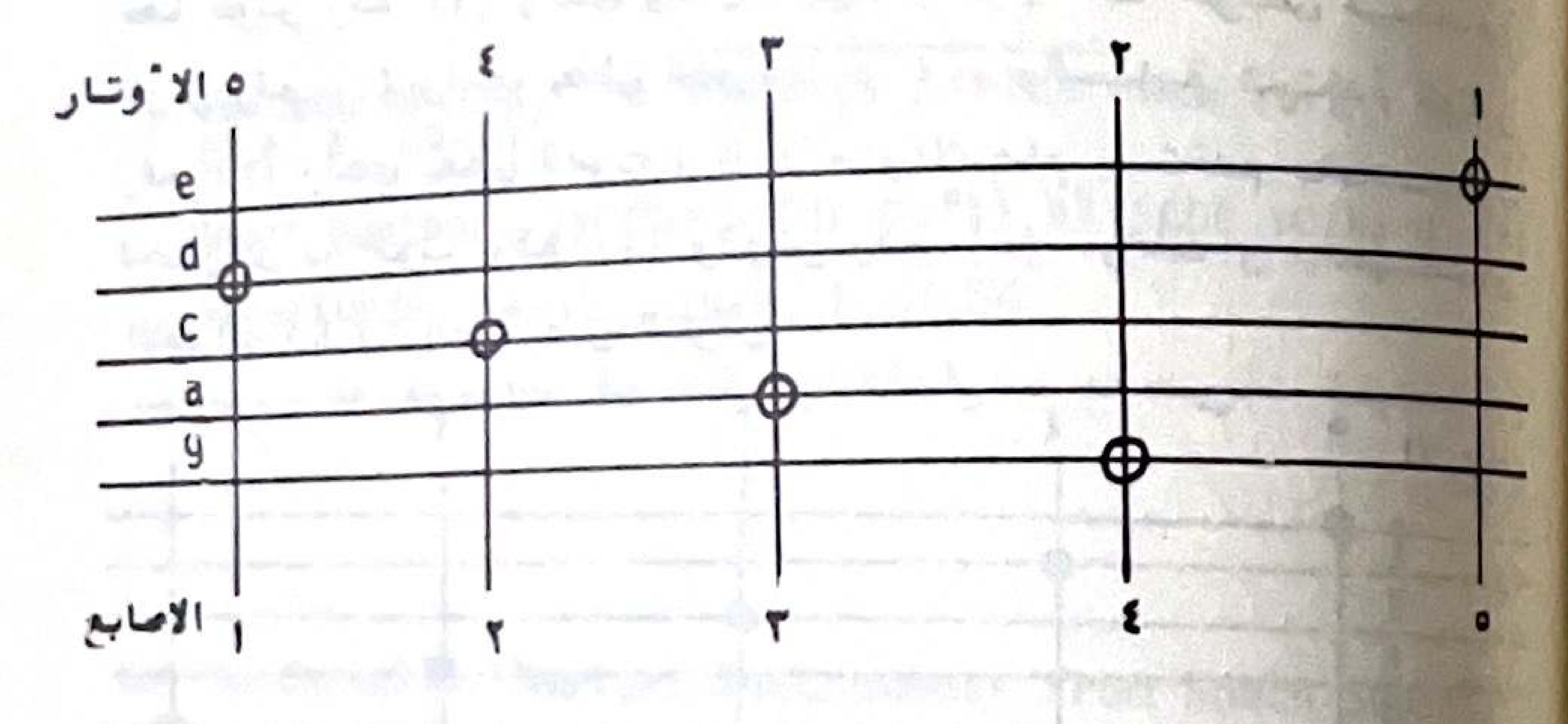
الطمبور لدي النوبيين بشمال السودان حيث نجد ان الاوتار ترقم على النحو التالى :ـ



رسم توضيحى رقم (١)

ترقيم الطمبور لدى النوبيين بشمال السودان (١٥)

بحيث يعطى الرقم (١) الصوت الحاد بينما يعطى الوتر رقم (٥)الصوت الغليظ . والاختلاف فى ترتيب الاوتار فى كل من الطمبور والربابة "ابنقرنق" نتج عنه اختلاف فى طريقة وضع الاصابع على اوتار الطمبور والاصوات الموسيقية الصادرة من كل وتر :ـ



رسم توضيحى رقم (٢) : وضع الاصابع على الاوتار فى الطمبور (١٦)

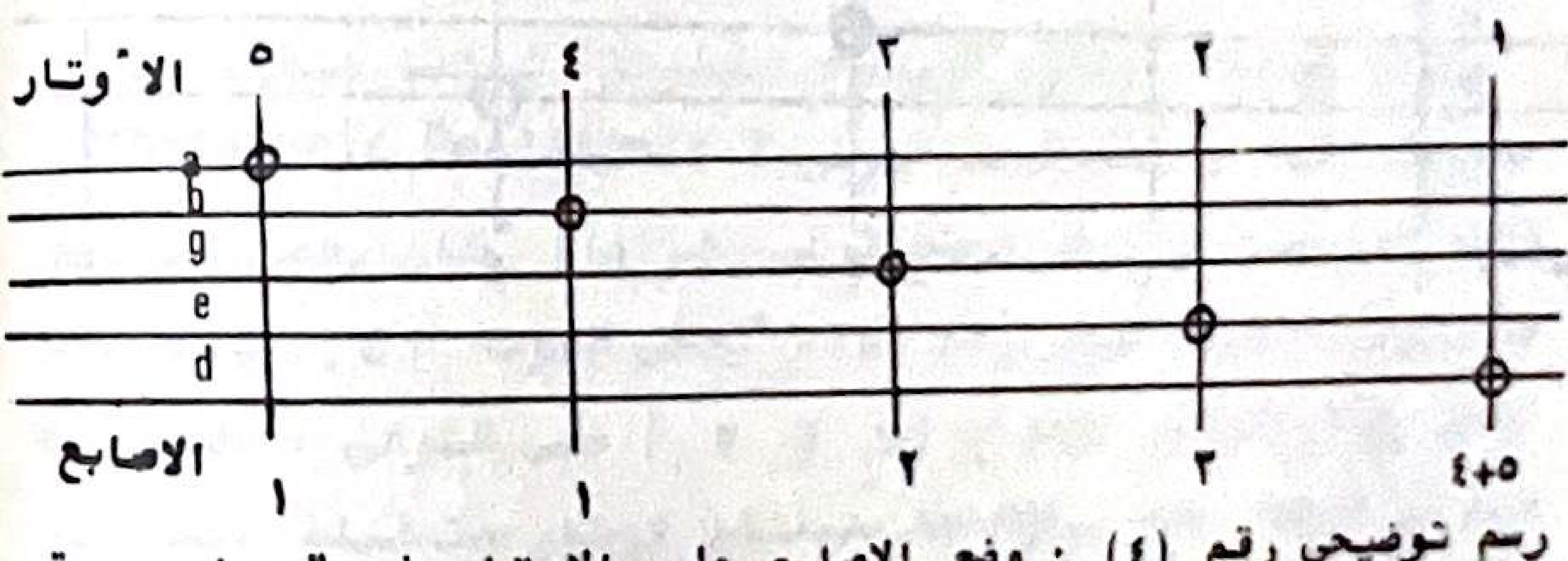
فاذا اعطينا الاوتار فى كل من الطمبور والربابة ارقامـــا متسلسلة على النحور التالى :-

٤ ٣ ٢ ١

رسم توضيحى رقم (٣) ترقيم اوتار الطمبور والربابة ترقيمـــا متسلســـلا

فان النوبيين يحبسون الوتر رقم (١) والذي يعطى الصوت (e) (راجع رسم توضيحى رقم "٣") بالخنصر ،بينما يحبس الوتر رقـــم (٢) والذي يعطى الصوت (g) بالبنصر . اما الوتر رقـــم (٣) والذي يعطى الصوت (a) فيحبس بالوسطى والوتر رقم (٤) والـــذي يعطى الصوت (c) يحبس بالسبابة . واخيرا الوتر رقم (٥) والذي يعطى الصوت (d) يحبس بالابهام .

بيد ان البرتا فى حبسهم للربابة يستخدمون الخنصر والبنصـــر معا للوتر رقم (١) والذي يعطى الصوت (d) اما الوسطى فيستخدم للوتر رقم (٢) والذي يعطى الصوت (e) . والسبابة تستخدم للوتـــر رقم (٣) والذي يعطى الصوت (g) . والابهام يستخدم بالتنـــاوب لحبس كل من الوتر رقم (٤) والوتر رقم (٥) ،واللذان يعطيـــان الاصوات (b) ،(a) على التوالى .



رسم توضيحى رقم (٤) : وضع الاصابع على الاوتار فى الربابـــة ابنقرنق .

بهذا يتضح ان وضع الاوتار فى "الطمبور" لدي النوبيين رغــم انه ظاهريا يبدو وكأنه لا يتفق وتسلسل الاصوات من حيث الدرجة الصوتية الصادرة من كل وتر ،الا انه بتلك الوضعية يمكن العـــازف من الاستفادة القصوي من كل اصابع اليد اليسري بحيث يكون لكــل وتر من تلك للاوتار اصبع محدد يحبس به . بينما نجد ان وضــع الاوتار فى الربابة "ابنقرنق" لدي البرتا ،رغم اتفاقه الشكلـــى مع تسلسل الاصوات من حيث الدرجة الصوتية الصادرة من كل وتر ،الا انه لا يوفر طريقة مثلى لاستخدام اصابع اليد فى الحبس علـــى الاوتار . فالابهام ينتقل بين وترين ،وبينما البنصر دون وظيفة تذكر ،فهو يعمل مع الخنصر فى حبس وتر واحد . والاختلاف فـــى طريقة الحبس فى كل من " الطمبور" و"الربابة" يصاحبه اختلاف فـى استعمال "الضرابة "Plectrum" " التى تعرف بها الاوتار.فبينمـــا يستخدم النوبيون الضرابة فى حركة دائرية ،فان البرتــــا يستخدمونها فى حركة رأسية . وهذا الاختلاف جعل لكل من الاصوات الصادرة من الربابة والطمبور طابعها الخاص ولونيتها المميزه ..

(الهوامـــش) ..

(١) Kwabena Nketia, The Music of Africa, New York, 1974, P. 69-IO7

(٢) Rebrt Gunther, Iahrbuch fur mufil alifche volks-u vokerkunde, Berlin 1972, P.51.64.

(٣) مقابلة اجريت مع مشرف الفنون الشعبية بمديرية جنـــوب كردفان .

(٤) Emrico castelli. "Musical Instruments from South Sudan", a paper presented to the Folklore and National Symposium, Khartoum 2-5 Febk 1981, P. 21

(٥) الكساندروتبيريو : اسطوانتين ،كتيب مرفق نماذج من الموسيقى الرومانيه التقليدية ،بدون تاريخ ،توجد بمركز دراسة الفولكلور ،الخرطوم شمال ،السودان .

(٦) Castelli:, Musical instruments p.25.

(٧) اسماعيل على الفحيل "وازا"مجلة وارا" الخرطوم ،العدد الاول مارس ١٩٨٠ ،ص ٢٠ .

(٨) جريدة الايام عدد الخميس ٢/١٠/١٩٨٧م

(٩) الفحيل : ملحق سابق ،ص ٢١ .

(١٠) راجع : ملحق رقم (٥) قائمة الرواة

(١١) ان موسيقى "البال bal " لدي الانقسنا هى عبارة عن بوق واحد ضخم يشبه ابواق الوازا ،وسته مزامير صغيرة من القنا .

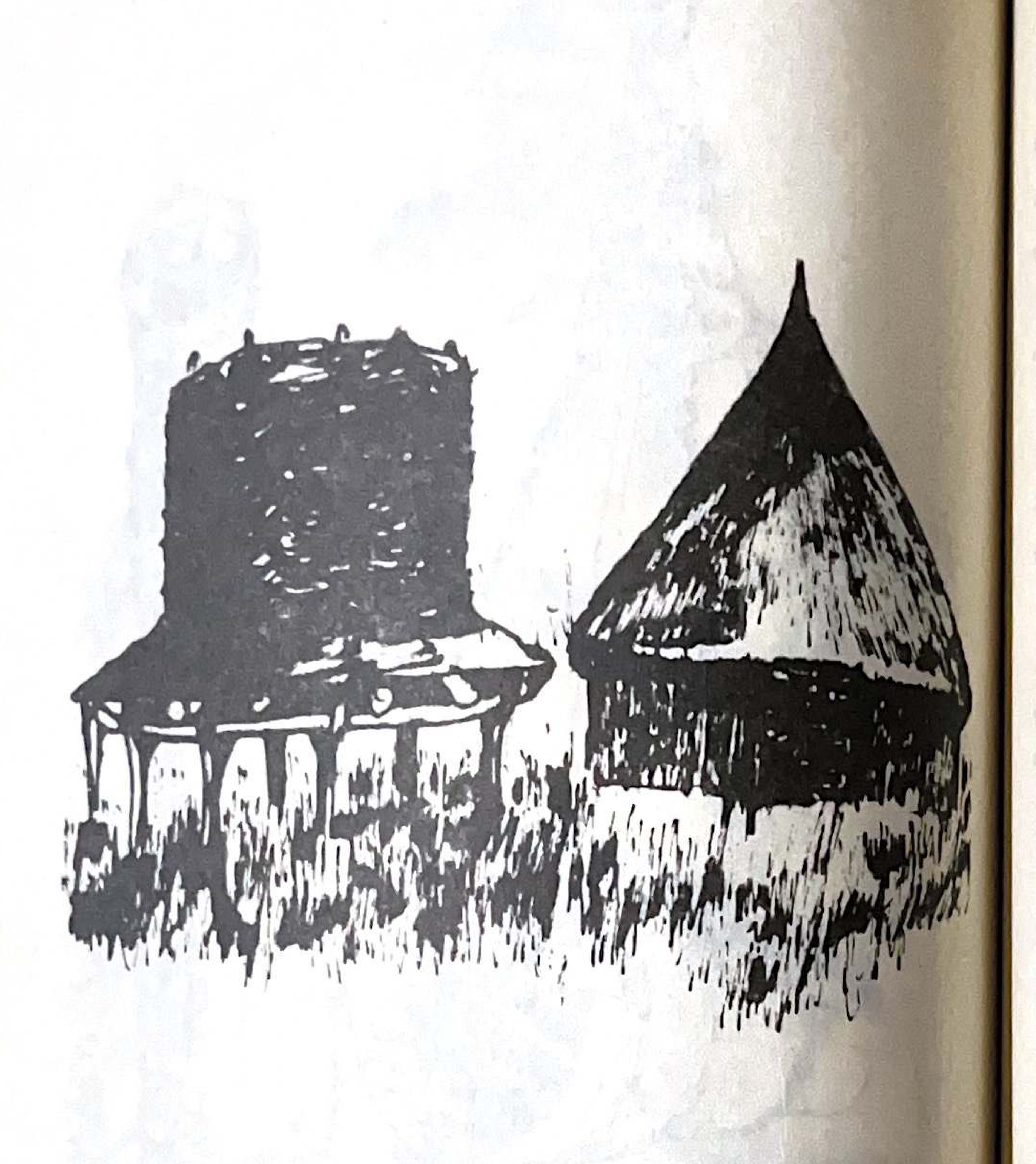
(١٢) Artur Simon, Music of Nubians Northern Sudan, two records and booklet,Berlin, 1980.

(١٣)

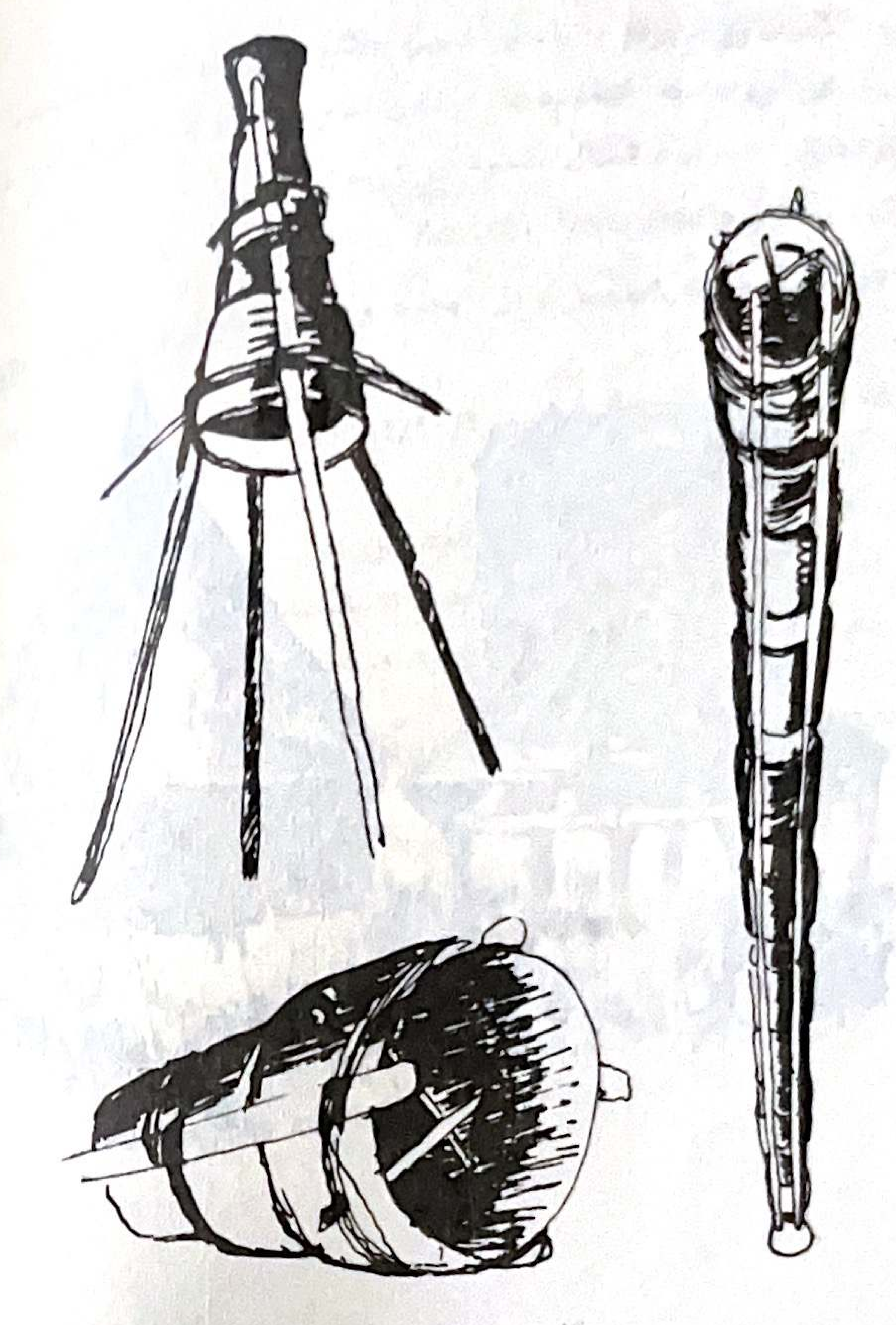
(١٤) راجع : ملحق رقم (٥) قائمة الرواة

(١٥) مكى سيد احمد ،موضوعات ،بدون تاريخ ،ص ٥٦ .

(١٦) Artur Simon: Music of the Nubian, Northern Sudan, two records and book- let Berlin 1980.



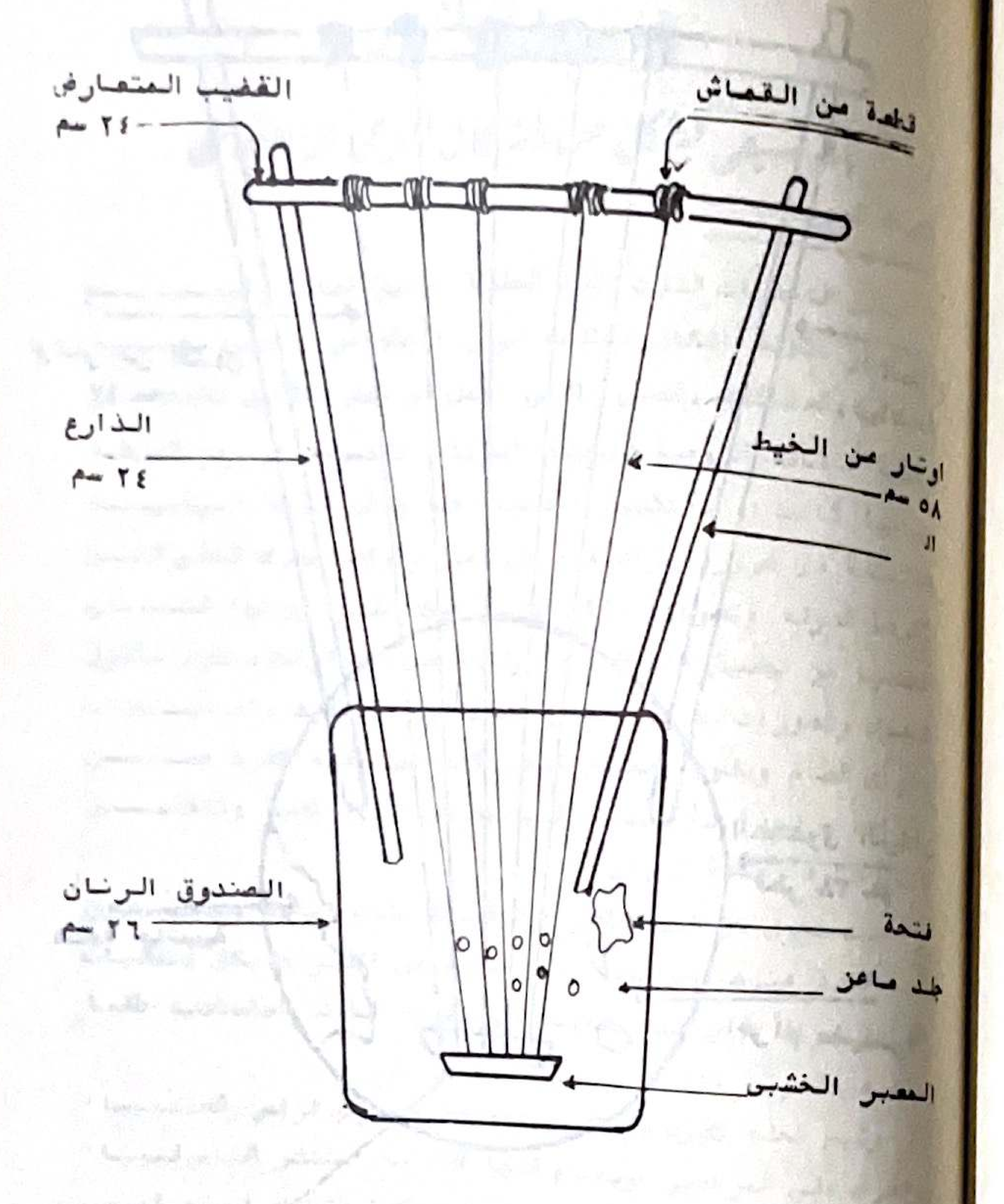
شكل رقم (١) قطية سويبة



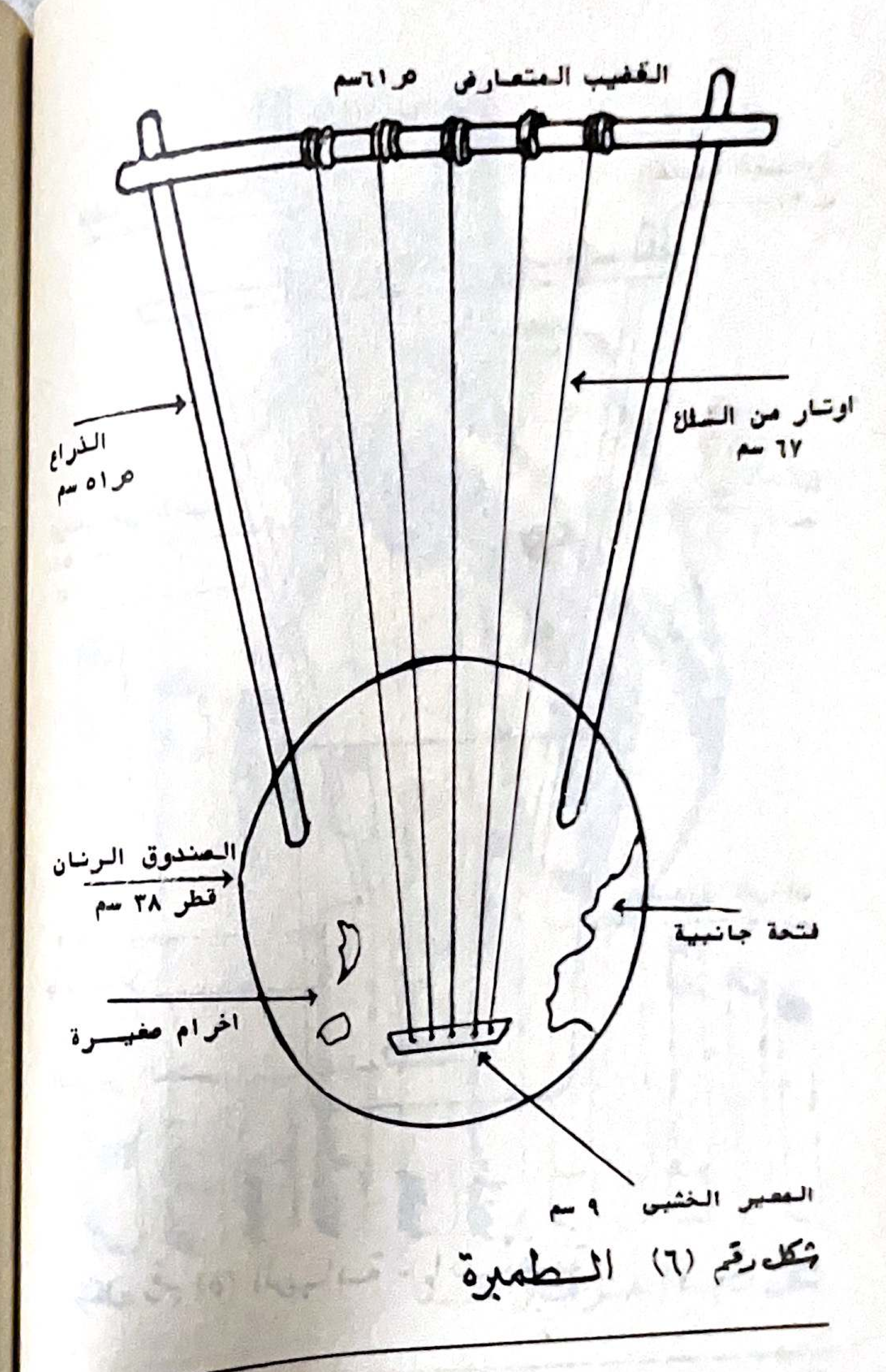
شكل رقم (٢) الـوازا

شكل رقم (٣) الـوازا

شكل رقم (٤) مزامير القنا



شكل رقم (٥) الربابة - إبنقرنق



شكل رقم (٦) الطمبرة

الفصل الخامس

الموسيقى كشكل من اشكال الوعى الاجتماعى

مشيخة الموسيقى :-

تمثل الشخصيات الثلاث ،شيخ الحلة ،وشيخ العادة وشيخ المزامير ،ثلاثة اشكال مختلفة الوعى الاجتماعى ،ونعنى بها السياسى والعقائدى، والفنى والتى تعمل فى نسق متكامل لتعطى محصلة الثقافة الروحية لمجتمع البرتا . فالمشيخة هى رمز السلطة سياسية كانت او عقائدية . فشيخ الحلة يمثل السلطة السياسية المتمثلة فى ضرورة مراعاة مجمل اصول وقواعد سلوك الناس التى تقرها الدوله وتصوغها بشكل قانون حيث تملك اجهزتها التى تمكنها من تطبيق هذا القانون.ولكنه فى ذات الوقت محكوم بأصول للسلوك وتصورات تقيمية تؤمن التمسك بها ،التقاليد والعادات والرأي العام ونفوذ المجتمع المحلى الذى يعيش فيه كفرد من افراده . لهذا فأن سلطته السياسية هذه تذوب كلية وتتلاشى ابان فترة "عادة الهوكى" .

حيث تؤول كل السلطات فى هذه الفترة لشيخ العادة ويكون شيخ الحلة عندها مواطنا عاديا مسئولا عن الالتزام بكل متطلبات العادة ،والا عرض نفسه للعقوبة التى تقرها السلطة العقائدية طالما انه من البرتا (١) .

وشيخ الحلة كفرد من افراد المجتمع ،يمارس الرقص والغناء والعزف على المزامير ،ويحتاج اليها اذا ما استنفر الناس لبناء منزل او نظافة زرع ،او حصاد محصول . كما تشارك اسرته فى الرقصات المصاحبة لها والتى تمثل مناسبة اجتماعية هامة ،تتغنى فيها النساء بكل ما من شأنه تأكيد قيم المجتمع ،واخلاقياته . ويجد فيها الشباب من الجنسين المناخ المناسب لتقوية اواصر التحبب والود .

وشيخ العادة الذي يعتبر مواطنا عاديا قبل حلول فترة

العادة ،تسري عليه قوانين سلطة شيخ الحلة والتوجيهات الفنية
لشيخ المزامير ،يتحول ابان فترة العادة الى شخص مسئول تحميه
قوانين طقسية ،تنسحب معها القوانين "البشرية الاخرى" الى المرتبة
الثانية متى ما ارتبطت معها . فهو مستند الى قوى يخشاها الناس
ويترجونها ،وبالتالى فان له من التبجيل وطقوس الاحترام ما لا
يتوفر لشخص سواه . حتى اذا ما انتهت فترة العادة وقام الناس
بارضاء القوى الخفيه التى يتعامل معها ،عاد مواطنا عاديا
تسرى عليه من القواعد والاحكام ما يسرى على اى فرد من المجتمع

ان من السمات المميزة "للمشيخة" فى مجتمع البرتا هى الارث
ففى مجتمع تغيب عنه ادوات التعليم من قراءة وكتابة بمفهومها
الغربى (٢) ؛ ويعتمد كلية على الشفاهة والابصار والممارسة ،
يكون اقدر الناس فيه على تحمل المسئولية ،سياسة كانت
عقائدية او فنية ،هم اولئك الذين نشأوا وترعرعوا فى كنف اناس
اوكلت اليهم هذه المسئولية فى الماضى ،ومارسوها لعدة اعوام .

فمنزل شيخ الحلة هو المدرسة السياسية التى يتعلم فيها
ابناؤه "الكيفية التى يمارس بها واجهم مسئولياته تجاه الاخرين
ومنزل شيخ العادة هو المكان الذى تحل فيه الارواح الخفية
وتتعامل مع قاطنيه ،ومن ثم فان غياب شيخ العادة لايمثل
انقطاعا الصلة بين الاهالى وتلك الارواح ،طالما ان له من ذويه
الذين كانوا يقطنون معه بالمنزل من يحل مكانه . وما منزل
شيخ المزامير الا عبارة عن المكان الذى يتم فيه صنعها او
صيانتها وتجربتها واعدادها للعزف ،ثم متابعة اى خلل يحدث
لاى قطعة من قطعها قبل وبعد واثناء اداء الغناء والرقص .
ولما كانت عملية صناعة المزامير والابواق وصيانتها مسألة
تقنية يجهلها جل الناس ،فان اقرب الافراد الى مشيخة المزامير
هم اولئك الذين اكتسبوا المعرفة عن طريق الممارسة الفعلية
لصنعها واعدادها ..

اذن فان المشيخة هى المدرسة التى تتلمذ فيها الاجيال
المتعاقبة ،حتى تتمكن من الحفاظ على النهج السياسى والعقائدي
والفنى للمجتمع .

المشيخة التوصيف	شيخ الحلة	شيخ العادة	شيخ المزامير
كيفية تولى الوظيفة	متوارثة داخل عائلات آلت اليها السيادة منذ فترة طويلة .	متوارثة داخل عائلات اشتهرت بمقدرتها على التعامل مع القوى الخفية	متوارثة داخل عائلات اشتهرت بصنع المزامير والعزف عليها .
المسئوليه	يمارس سلطاته على الاهالى داخل القرية على مدار السنة عدا فترة العادة وتمارس الدولة سلطانها عليه فهو مسئول لديها	يمارس سلطاته على الاهالى ابان فترة العادة وتمارس القوى الخفية سلطاتها عليه فهو مسئول عن تنفيذ طقوس العادة	يمارس توجيهاته الفنية على الاهالى اثناء الرقص على المزامير وهو مسئول تجاههم فيما يختص باعداد المزامير للعزف عليها متى مارغبوا فى ذلك .
المكانة الاجتماعية	يكتسب مكانة فى المجتمع من هيبة السلطة السياسية التى تفوضها له الدولة	يكتسب مكانته فى المجتمع من هيبة القوى الخفية التى يتصل بها .	يكتسب مكانته فى المجتمع من امكاناته ومقدراته الفنية .

(جدول رقم (٦) : دور المشيخة فى مجتمع البرتا

الدلالات العقائدية فى موسيقى البرتا :ـ

يبدأ المجتمع اولا بتأمين وجوده عن طريق تأمين قوته لذا فان بداية ممارسة رقصة "الهوكى" تكون مع بداية موسم الحصاد حيث تفتتح الطرق البرية التى كانت مغلقة بسبب الامطار والخيران وحيث تبدأ "الرجل الغريبة" فى دخول منطقة البرتا ،خاصة قبائل الرحل من عرب وفلاتة وانقسنا ،طلبا للمرعى.وهذه الفترة تعتبر من اكثر الفترات قلقا وازعاجا للبرتا حيث ان كثيرا ما تدخل مواشى الرحل فى المزارع ،وتتلف محصول الذرة والذي يعتبر الغذاء الرئيسى للسكان . فكثيرا ما يقوم الاهالى بحرق الاعشاب المحيطة بالقرية ،حتى لا تقرب مواشى الرحل منها . كما يقضون عدة ايام فى المزارع ومعهم حرابهم وعصيهم ،حراسة لمحصولهم من الذرة . وقد تقع فى كثير من الحالات حوادث بين الطرفين.ففقدان الذرة بالنسبة للبرتا يعنى المجاعة والهلاك لذا فانهم يستعينون فى حماية حاصلاتهم بشيخ العادة ،والذي يعتقد ان له علاقة بقوي خفية لها المقدرة على النفع والضرر لهذا فان شيخ العادة يلبس ملابسا ذات لونين احمر واخضر. كما انه يصب امام منزله كميات كبيرة من المياه قبل ان يقوم باشعال نار العادة فى ليلة "جدع النار" ..

ماهى دلالات هذه التقاليد ؟ :ـ

اللون الاحمر	يقف فى مقابلة	اللون الاخضر
والنار	تقف فى مقابلة	الماء

وكل هذا التضاد ملك للقوي الخفية والتى يمثلها شيخ العادة. لذا فانه يعمل كوسيط بين هذه القوي والاهالى :ـ

الضرر	الوسيط	النفع
احمر	شيخ العادة	اخضر
نار	شيخ العادة	ماء

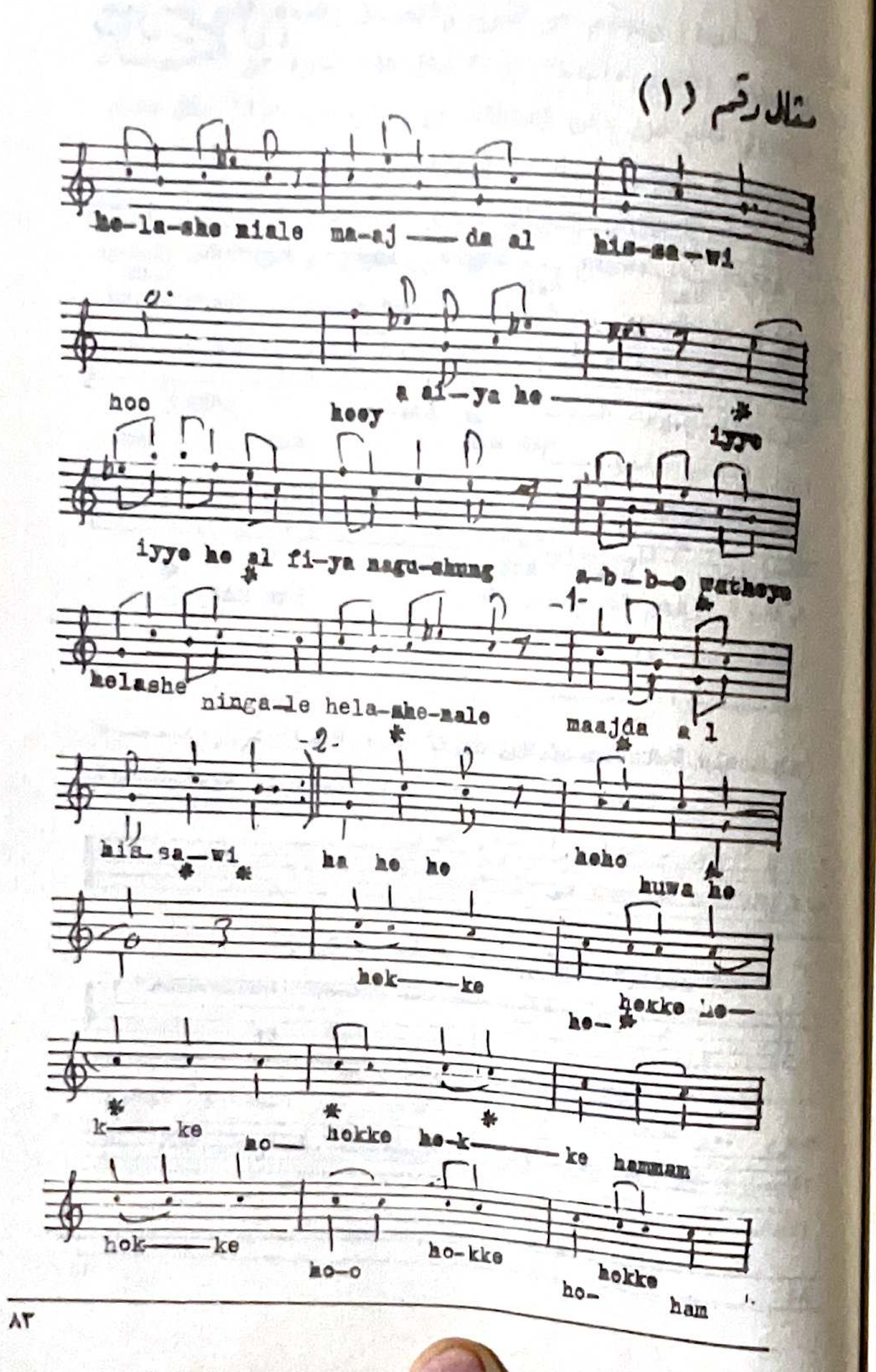
فهو يوفر لهم النمو الجيد لحاصلاتهم ـ فالماء رمز الخضرة والنماء ـ وفى ذات الوقت يوفر لهم الحماية لتلك الحاصلات عن طريق الحاق الضرر والاذي بكل من يحاول اصابتها بسوء ـ فالنار رمز الهلاك والدمار ـ لهذا فان البرتا ممنوعون اثناء فترة العادة من اكل الخضروات ،او قطع الاشجار ،او اكل محصول الموسم الجديد من الذرة ـ والذي لازال يعتبر خضارا ـ حتى لاتصيبهم اللعنة التى تصيب كل من يحاول ايذاء الزرع . كما انهم ممنوعون عن ارتداء ملابس تشبه ملابس شيخ العادة ،ذلك لانهم اناس عاديون ،وفى هذه الحالة فانهم لا يصابون بأذي ولكنهم يعرضون انفسهم للعقاب لاخلالهم بالطقوس . فالطقوس لابد ان تحمى من عبث العابثين .

الكل مسئول عن ممارسة هذه العادة ،حيا كان او ميتا مقيما كان او مسافرا . فالاموات هم ايضا مستفيدون من هذه المحصولات وتهمهم حمايتها . ففى ليلة "جدع النار" يضع كل فرد اكله وشربه من الباصا فى منزله " اذ انهم يعتقدون ان موتاهم سيعودون فى هذه الليلة ليأكلوا الطعام ويشربوا "الباصا" وقد سبق للمجتمع ان تقسم فيما بينه ممتلكاتهم ـ عادة الموركى ـ تاكيدا للصلة القوية بين افراده . فما ممتلكات الميت الا نتاج جهد جماعي ،لذا فهى ارث جماعى .

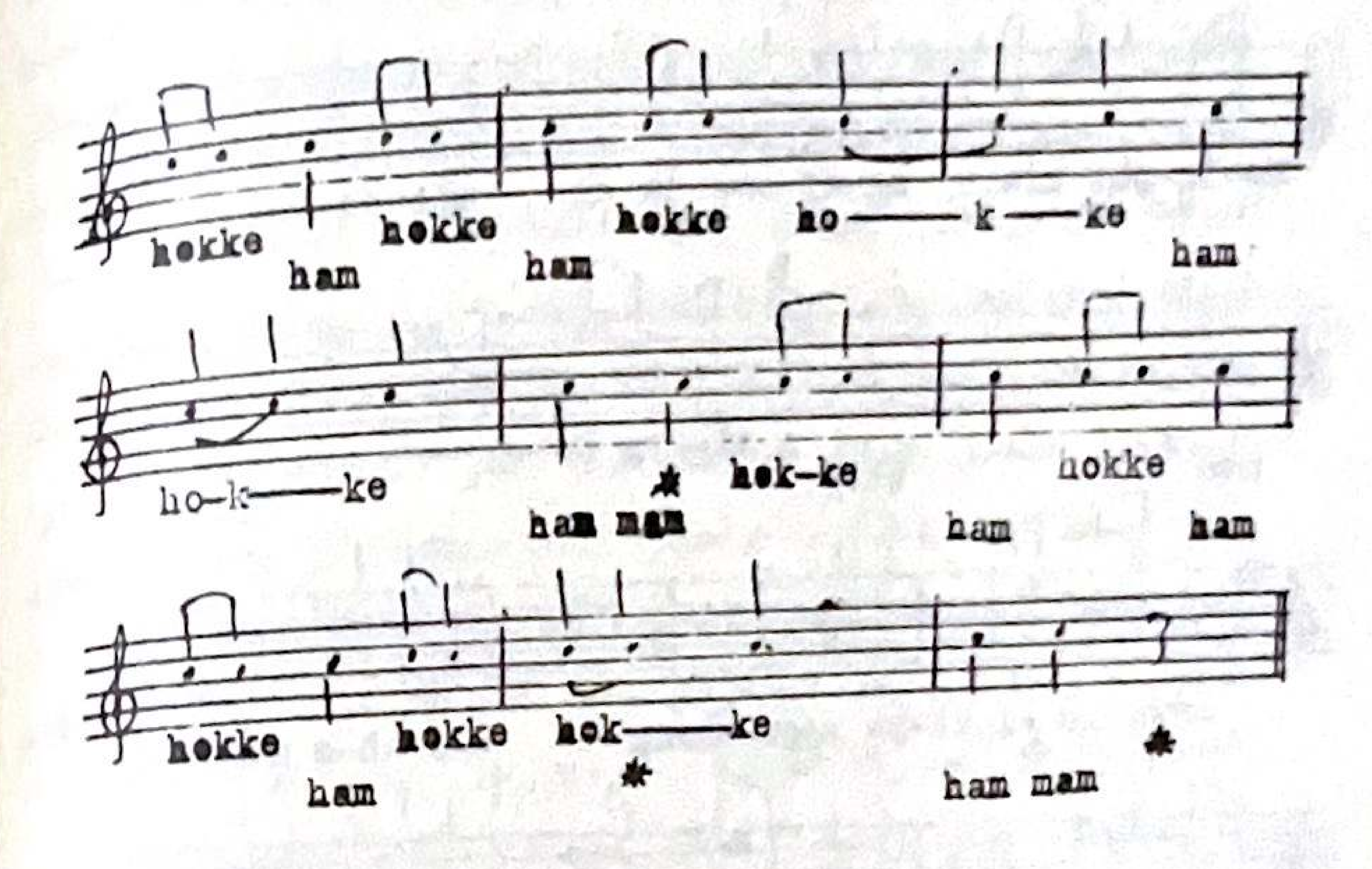
كما تتم تنشأة الاطفال على احترام هذه العادة والطقوس عن طريق ضربهم بالسياط لمدة اسبوع . فالسوط هو اداة معاقبة المخطئين بشروط العادة ،والاسبوع يحتوي على الايام السبعة ،فمن تأدب طيلة هذا الاسبوع ،تأدب العام كله . ذلك لان كل يوم من

ايام الاسبوع ،اذا ما نظر اليه رأسيا ،يعطى جنس اليوم المتكرر اسبوعا (السبت .. الجمعة) حتى طول ميعاد العادة القادم من العام التالى لهذا كان اتباع شيخ العادة سبعة و الاحتفالات عقب الانتهاء من العادة تستمر لمدة سبعة ايام ،واغنيات كل مرحلة من مراحل "الهوكى" سبع اغنيات والحد الادنى من النساء اللائى يسمح لهن بأداء تلك الاغنيات سبعة . وهكذا الحال عند ممارسة طقوس مباركة الابواق الحديدة الصنع . فقد وصفها اسماعيل الفحيل بقوله ،(بعد ذلك احضر احدهم فرعا اخضرا من "النيم" وغمره بالدم ،والعشرة الات مسندة الى سور المنزل فضرب على كل واحدة وهو يعد (واحد .. اثنين .. ثلاثه .. سبعة) وقبل ان يصل الى الرقم سبعة كان قد مر على الالات العشرة وقال "مباركة الوارا" .) (٣) ..

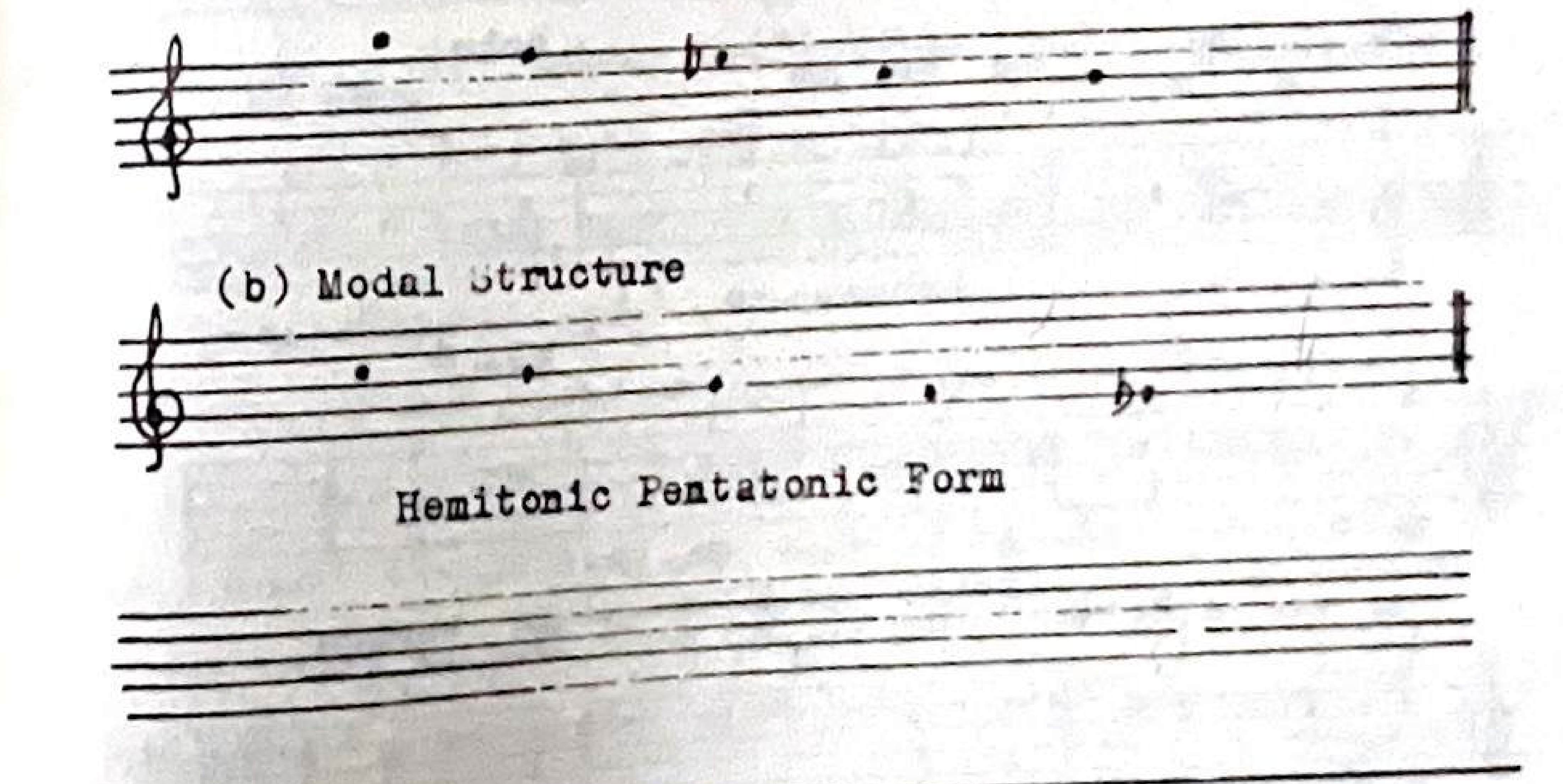
فعندما تبدأ رقصة "الهوكى" مع بداية شهر اكتوبر فان انماط الغناء المسماة "ابونق اونق Abungaung" " والتى تتبع ذات اللحن كل مرة مع تغيير النصوص ،هى التى تعنى اولا (مثال رقم "١") وهى اغانى تبنى على منظومة خماسية تحتوي على نصف بعد صوتى ناتج من تتابع الصوتين (b،c) . وعلى الرغم من ان اللحن يتبع ايقاعا ثلاثيا منتظما ،الا ان ضربات الارجل على الارض اثناء الرقص والتى تظهر تارة وتتلاشى فى اماكن كثيرة من العمل الموسيقى والمشار اليها بعلامة النجمة * فى المثال رقم (١) تبنى اساسا على اسلوب تأخير النبر ،وهذا يتطلب يقظة تامة من الراقصين وهم يؤدون تلك الضربات . ذلك لان اي خلل من اي راقص قد يؤدي الى ارباك الاخرين ،الامر الذي يتطلب ضربه بالسياط فى حينه حتى يعود الى حالة الانسجام العام فواضعو هذه الالحان لم يتركوا هيبة المناسبة وحدها تجبر الراقصين على الحضور الذهنى التام ،لتدبر معانى الكلمات التى يتغنون بها ،ولكنهم اختاروا الحانا هى بكل المقاييس اكثر تعقيدا من كل الالحان المغناة فى انماط الغناء الاخري التى



مثال رقم (١)



(a) Scale Pattern of Melody



(b) Modal Structure

Hemitonic Pentatonic Form

بالونها . لهذا ينعدم جو المرح والتعليق والضحك الذي يسود انماط الغناء الاخري ، اثناء اداء مثل هذا النوع من الاغنيات كما لايحاول شخص غريب من المنطقة ان يشارك فى اداء مثل هذه الرقصات للوهلة الاولى خشية ان يرتهب .

فالنص التالى لاغنانى "ابونق اونق" يصور لنا حالة الترقب والقلق الذي ينتاب الاهالى وهم يتوقعون هجوم مواشى الرحل على مزارعهم . ويتخيلون ان المواشى القادمة عليهم من كثرة عددها قد احدثت غبارا سد عنان السماء وحجب الروية عنها .

تور العجاج سد السما
وين نشوف السما
وين نشوف النيران
انا تور " انبياري"
الوقفوا وراهو الناس
رجعوا ور
خافوا النار

فهنا يبدأ المرء منهم فى تهيئة نفسه للدفاع عن زرعه بمساعدة "شيخ العادة" فيصف نفسه بـ"تور انبياري" الوقفوا وراهو الناس ،رجعوا وراء خافو النار " .

ماهى الدلالات المتضمنة فى هذا النص ؟ : .

ان بنية الموضوع يمكن تصويرها كما يأتى :-

(-)	(+)
هجوم تور العجاج على الزرع اثارة الفزع فى نفوس الاهالى .	تحدي " تور انبياري" للهجوم الاستعانة بالنار فى الدفاع

كشكل فان الوضع يكون كالاتي :-

(-)

(+)

كمعادلة فان الحدود تكون :-

أ) رعاة " تور العجاج "

ب) زراع " تور انبياري"

كدوال تكون :-

س : هجوم

ص : دفاع

تقول معادلة "ليفاي استراوس " (٤)

سُ (أ) : صُ (ب) :: سُ (ب) : أ - ١ (ص)

أي بمعنى انه اذا كان هجوم "تور العجاج "الرعاة والمعبر عنه بدالة س (أ) قد ادي الى اثارة حفيظة "تور انبيـاري " والمعبر عنه بدالة ص (ب) فان تصدي تور انبياري للهجوم بمساعدة نار شيخ العادة - الوسيط - والمعبر عنه بدالة س (ب) قد ادي الى تحطيم ذلك الهجوم ورده على اعقابه والمعبر عنه بتبديل دالة الهجوم (أ - ١ (ص) والتي يمكن التعبير عنهـا بطريقة اخري صُ (آ) .

فتور انبياري - عكس تور العجاج - لايهاب النار ومن ثم يمكن ان يقف خلفه كل المدافعين عن الارض . ذلك لانه مدعوم من قبل شيخ العادة ،والذي يسيطر على النار والتى متى ما اطلق لها العنان ،اتت على الاخضر واليابس ونشرت الذعر والهلع والدمار.

بادوات الدمار لا يقف ضدها الا ادوات دمار مماثلة . فتور العجاج " الذي سد عنان السماء من كثرة عدده واندفاعه ،لا يقف رده الا "تور انبياري" مدعوم بنيران يطول لهيبها السماء ايضا ..

هكذا يبدأ الناس رقصة "الهوكى" وهم يتغنون بهذه الاغاني والتى لا تصحبهم فيها اي الات موسيقية ولكن وحدة الايقاع المصحوب بدالة متناهية ،والصادرة من ارجل الراقصين تحفظ وحدة المشاعر والعواطف والحركة . حتى اذا ما اتت لحظة " جدع النار" اتوا بنمط اخر من انماط الغناء "اهيشالى Aheshale " المثال رقم (٢) ،والذي اثناء ادائه يحملون حرابهم وعصيهم ويجرون هنا وهناك وكأنهم يحاربون عدوا وهميا . وهنا ليست الكلمة وحدها وما تتضمنه من بنية تحتية هى التى تعطى المعنى انما المشاهد الدرامية المتمثلة فى الحركة والرقص وما يصحبها من اصوات تدل على الثورة والهياج ووضوح النبر وقوته ،ثم الادوات المستخدمة كالحراب ،والعصى و " السفاريق " * انهم يصورون المعركة وكأنها قد وقعت فعلا ،حتى اذا ما انتصروا يعودون بعدها لمكان تجمع النسوة اللائى يستقبلنهم بالزغاريد والغناء .

فالنساء اللائى كن يشتركن مع الرجال من البداية فى الرقص فى دائرة متصلة ،قد تم فطمهن هذه المرة . فالمعارك مسئولية الرجل ،اما المرأة فعليها ان تقف من خلفه لتشجيعه فقط ولكنها لا تقاتل .

وبعد انتهاء المعركة يرمى الناس عيدانهم المشتعلة ويعودون الى منزل شيخ العادة وهم يغنون فى تهكم على العدو الذى ولى الادبار وهم فرحين بنجاح محصولهم .

لقد عض العقرب " مؤخرتى "
انهم الرجال يحملون السكاكين
لقد عض العقرب مؤخرتى

* راجع المسرد

طلع الفجر وانا اتطلع الى اعلا
طلع الفجر واكلنا "اللوبا" و " الكودو"
طلع الفجر وانا اقفز جزلا واصوب " قرنى " نحو " مؤخرتك"
تقدم ،تقدم فالقرن سوف يستقر فى احشائك .

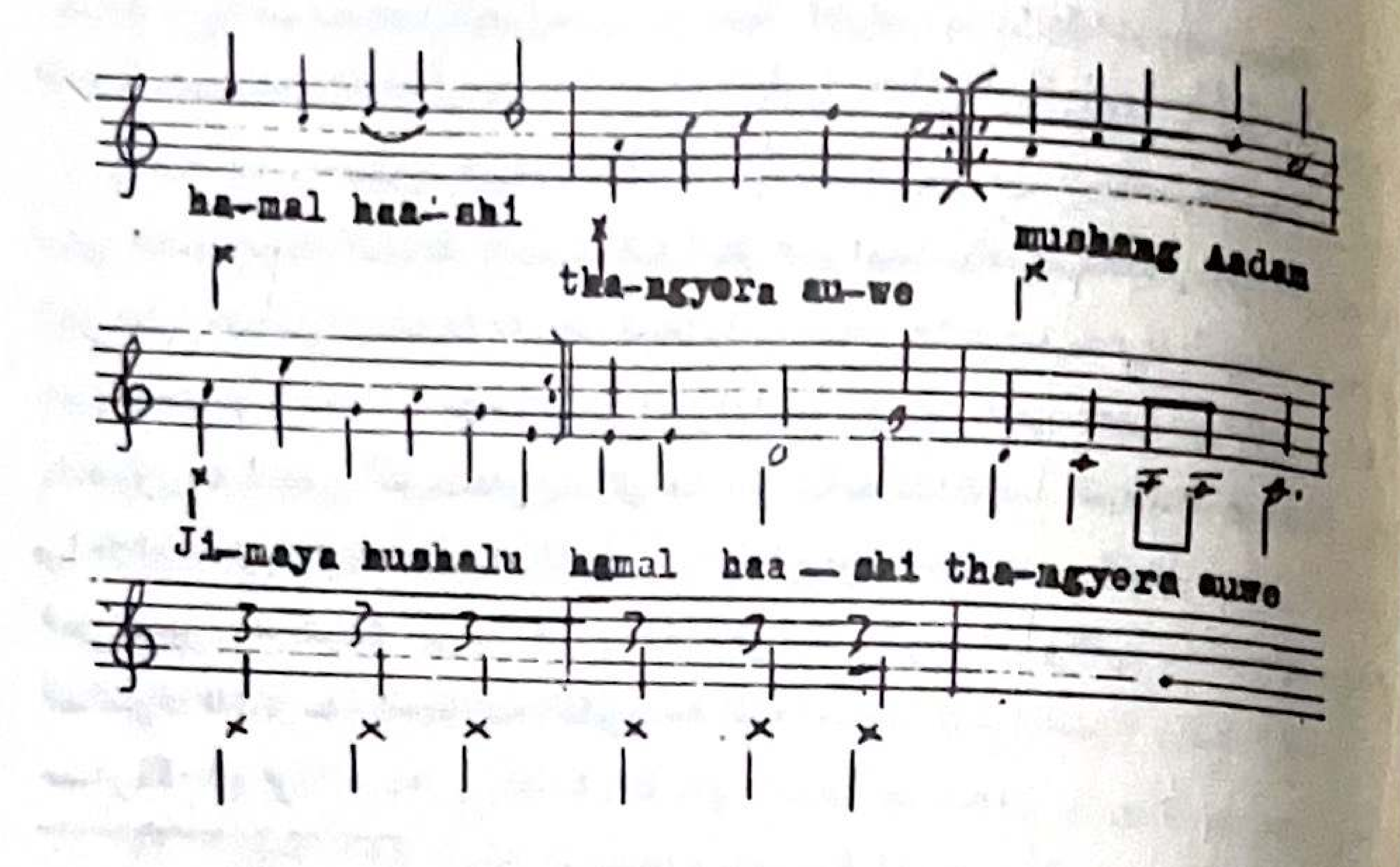
وهذا النمط الثالث من الغناء يسمى " ابونق اونق غوري" مثال رقم (٣) ـ اغانى الملح ،اغانى الانتصار وجنى ثمار العـــــرق والجهد . وقد تم اداء المثال (رقم "٣") عقب جدع النار مباشرة والقوم فى حالة انتشاء وفرح وقد انعكس ذلك فى محاولتهـــــم اداء هذه الاغنية على منظومة لحنية اكثر حدة حتى تصـــــل اصواتهم الى كل النـاس .

فالمنظومة النغمية الخماسية المكونة من الاصوات (d،f،g،a،c) والتى بنيت عليها معظم الاغنيات فى امسية جدع النار ،تـــــم ترفيع جميع اصواتها بنصف درجة صوتية صبيحة اليوم التالـــــى رغم انهم سهروا تلك الليلة حتى مطلع الفجر . ان الاثر النفسى اذن هو الذي حدد تلك الاصوات ،وليس الوعى ببناء "السلالـــــم الموسيقية " .
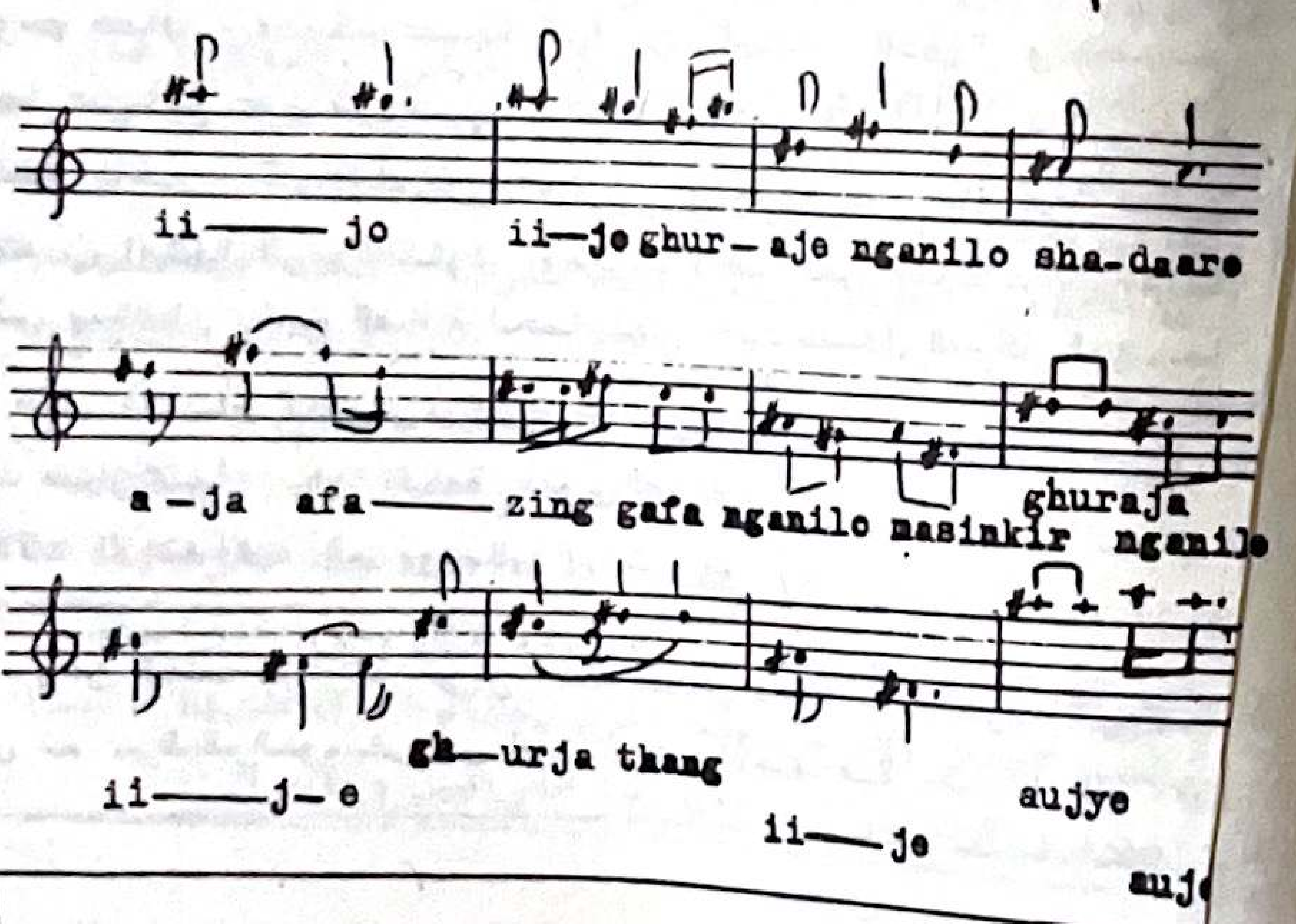
ما ان تنتهى طقوس "الهوكى" حتى يأتى شيخ الحلة وابنـــــاؤه ويهجمون على الناس الذين اشتركوا فى مخالفة العادة ،ويضربونهم بالسياط . علما بأن محاكمة المخلين بشروط العادة ـ اثنـــــاء شهر العادة ـ ومعاقبتهم مسئولية شخص اخر من اتباع شيـــــخ العادة . ولكن شيخ الحلة ،والذى سلبت منه سلطاته ابان شهـــــر العادة ،يعود الى ممارستها مباشرة عقب الانتهاء من طقـــــوس العادة ويمارسها على الاهالى حتى وان كان الذين تتم معاقبتهم على يديه اناس ارتكبوا اخطاء ذات صبغة عقائدية . انه يفعل ذلك تأكيدا لسلطته السياسية والتى انكمشت كلية ابان هيمنـــــة السلطة العقائدية .

ونظرا لسيطرة مشايخ الوطاويط ،والذين لهم اصول عربيـــــة على السلطة السياسية فى الماضى فان البرتا منحوا ،ومن خـــــلال





مثال رقم (٣)



معتقداتهم ،سلطات مطلقة لشيخ العادة ،ومن ثم صار شهر العادة
يمثل فترة راحة وجدانية ونفسية ،يشعر فيها الفرد فى مجتمع
البرتا انه اصبح يسيطر على مقاليد اموره ،ويصرفها حسبما
يعتقد ويرغب دونما تغول من اي جهة اخرى ،سواء كانت هذه
الجهة هى شيخ الحلة او سلطة الدولة السياسية التى يمثلها.

ولما كانت فترة العادة هذه لا تتعدي الشهر من كل عام
فان المسئولية الفنية الممنوحة لشيخ المزامير ومنع تعدد تلك
المزامير داخل المشيخة الواحدة ،توفر ايضا متنفسا اخرا للبرتا
حيث يجتمع القوم - عدا موسم الزراعة - يوميا على صعيد واحد
يلعبون ويلهون ،ويتغنون بكل ما من شأنه تاكيدا قيمهم
واخلاقياتهم دونما وصاية من احد . فوجود مجموعة واحدة من
المزامير بالمشيخة يرمز الى وحدة الارادة والوجدان والفهم
المشترك للتجربة الحياتية للقوم .

مباركة الوازا :-

وتحظى زمبارات "الوازا" دون غيرها من الالات الموسيقية
بعناية فائقة ،حيث تقام لها طقوس مباركة عند بداية كل
موسم حصاد . فيسكب عليها شئ من "الباسا" "Basa" وتنحر
لها الذبائح ،وينثر عليها الانتاج الجديد من الذرة بعد
مضغة بالفم . كل ذلك لان "الوازا" تصنع من نوع خاص من "البخس"
تتم زراعتها قرب المنازل ،ومن ثم دخلت ضمن الحاملات الزراعية
التى يستعان بشيخ العادة لحمايتها ،حيث تنتقل البركة اليها
من خلال الانتاج الجديد من الذرة المنثورة عليها ، والتى سبق ان
تمت مباركتها ابان اقامة طقوس العادة .

الدلالات الاجتماعية فى موسيقى البرتا :-

وان كانت مباركة الوازا هذه تعنى ضمنا بدء العزف عليها
ومن ثم توظيف الموسيقى فى المناسبات الاجتماعية بعد ان اك

وبهيتها العقائدية ، فان ذلك لا يتم قبل ان تعرف الاغنيات
للمدة الثلاثة "بقرو" "Bagaro" سوسى " Susi, " بوبو
" وهذه الاغنيات فى مجملها توضح نظرة البرتا كمجموعة
رئية للحياة وما يجب ان يتنبه اليه الفرد من اولويات تامين
وجوده . فالوطن قبل كل شئ ، والاعتزاز به وتقديسه والتغنى
بحبه واجب كل الافراد . حتى اذا ما توفرت الارض واستقر بها
الانسان ، فان واجبه الاساسى بعد ذلك يتمثل فى العمل الجاد
لفلاحتها من اجل توفير القوت ، حتى يضمن بقاءه كجنس فلا يهلك
جوعا . ولا وطن ولا عمل بدون أمن . لذا فان الفرد ينبه - ومن
خلال الاغنية الثالثة - الى المخاطر التى تحيط به حتى يظل متيقظا
متحفزا لدرء الخطر عن ذاته ، واهله ، وارضه ، ونتاج جهده
وعمله .

لذا فان المناسبات الاجتماعية السعيدة التى تستدعى اللعب
بالمزامير والابواق بمصاحبة الغناء والرقص لا تخرج عن اطار
هذه المفاهيم . فنفير بناء المنازل ومخازن الذرة وما هو الا
تاكيد لبناء الوطن والمواطنة . وما نفير جمع المحصولات الزراعية
الا تتوج للجهد ، والعرق الذي بذله الفرد فى استصلاح الارض وفلاحتها
ومن ثم جنى ثمارها. واذا ما وفر السكن والمأكل ، فان
الزواج هو الوسيلة التى بواسطتها يستطيع المجتمع الحفاظ على
نوعه وبالتالى توفير اهم عناصر الدفاع عن كيانه .

ان هذا الطابع الجماعى لاسلوب حياة البرتا ، تجده ايضا
فى ممارساتهم الموسيقية . ان حياة القهر والاسترقاق التى اكتوى
البرتا بنيرانها جعلتهم يقننون هذا الاسلوب ويجعلون له
روابط واسسا يلتزم بها الجميع . عندما تراجعت الالات الموسيقية
ذات الاداء الفردى - التى تكرس ملكات الفرد الابداعية كالربابة -
والتى تشير كل الدلائل على وجودها بالمنطقة قبل وجود المزامير
بها ، لتفسح المجال لالات موسيقية اخرى يحتاج العزف عليها الى
تضافر الجهود والاستنفار ، ونعنى بها المزامير والابواق .

والبرتا بجانب توظيفهم للموسيقى لخدمة قضاياهم الخاصة كمجموعة عرقية ، فانهم يوظفونها لخدمة مسائل عامة تهم بهم الذين يقطنون معهم بالمنطقة . فهم يعزفون بالابواق كل موظف دولة قام بتقديم خدمات جليلة للسكان ، وحانت ساعة مغادرته لهم تعبيرا من شكرهم وامتنانهم له . ويستقبلون بالغناء والرقص كل مسئول حكومى يزور المنطقة ، دعما لمواقف السلطة السياسية بالمنطقة . راجين ان يكون حسن الاستقبال هذا عاملا مساعدا فى تقديم خدمات افضل للسكان . وفوق هذا وذاك يشاركون الفئات العرقية الاخري التى تقطن معهم مناسبات الافراح ، مما يكون له ابلغ الاثر فى دعم العلائق الاجتماعية بين كل السكان .

ولما كانت اغنيات "الهوكى" يحرم غناؤها فى غير مواعيدها والعزف على المزامير لا يتوفر دائما لاسباب يكون منها رحيل عدد كبير من الرجال الى مناطق اخري طلبا للعمل ، خاصة فى مواسم الحصاد ، فان البرتا قد استعاضوا عنها باغنيات "الاقوزو Aguzo " والتى لا تصحبها الات موسيقية ، او يشترط فى

ادائها الارتباط بمناسبة بعينها . فقد تؤدي مصحوبة بالرقصات التى يشارك فيها الرجال والنساء ، لمجرد تزجية اوقات الفراغ والترويح عن النفس ، خاصة فى الليالى القمرية عقب موسم الحصاد وهى شبيهة باغانى الملح "ابونق اونق فوري Abungaunggnori" غير ان كل اغنية منها ذات لحن يختلف عن الاخريات ، وتصحبها رقصة منفردة (ملحق رقم "١ - ع") .

وهى بذلك لا تعكس مقدرة الخلق الموسيقى لدي واضعى تلك الالحان فحسب ، بل وتسهم فى تنمية تلك المقدرة لدي الاجيال المتعاقبة . ذلك لان اضافة اية اغنية جديدة لهذه المجموعة لا يتم فقط عن طريق وضع نصوص جديدة - كما هو الحال فى اغنيات الهوكى - ولكن ايضا بوضع الحان جديدة ورقصة جديدة .

الابداع الموسيقى لدي البرتا :-

ان الاسلوب الجماعى للاداء الموسيقى لدي البرتا لم يلغ دور الافراد ، وتفاوتهم من حيث الملكات والمقدرات الابداعية . فكل الالحان التى تؤدي بالمزامير او تغنى ، هى من مؤلفات افراد عرفوا بمقدراتهم على الخلق الموسيقى . وتبنى المجموعة لهذه الالحان لم ينسها ان تنسبها الى اصحابها الذين ابتدعوها . وليس كل الذين يعزفون على الالات الموسيقية على درجة واحدة من المقدرة التكنيكية ، فاسماء مثل "قاقارين" تطلق على الافراد الذين يحسنون قيادة فرقهم وهم يعزفون على البوق المسمى "وازالو Wazalu " كما يعمد شيخ المزامير او احد العازفين المشهود لهم بالدراية الى اخذ المزامير من اي عازف فى المجموعة واحلال اخر مكانه ، متى ما احس بضعف فى ادائه خاصة فى المنافسات . وعند سؤالنا لشيخ المزامير بقرية "قنيص" عن اي الابواق التى لها صوت يشبه صوت البوق المسمى " شنير " اجاب شنير دانق Shinir dang وعند سماعه لأصوات الابواق التى تم تسجيلها منفردة على جهاز التسجيل ، علق بان عازف البوق "شنير دانق" لم يحسن العزف عليه وعزا ذلك لخواء البطن وعدم شرب كميات كافية من "الباصا" ..

وعلى الرغم من ان الذخيرة الموسيقية لابواق "الوازا" مثلا تكاد تكون واحدة فى كل المنطقة ، الا ان اختلاف مواهب الافراد ومقدراتهم ، واختلاف الاصوات الموسيقية وطابعها عند كل فرقة والناتج عن اختلاف الصناع والمواد المستخدمة فى الصنع ، جعل لكل فرقة من فرق هذه الابواق شخصيتها المميزة ، لهذا اشتهرت بعض الفرق وذاع صيتها واكتسبت مكانة فنية تؤهلها لتمثيل المنطقة فى المهرجانات الفنية التى تقام فى المدن الكبري بالسودان .

المنظومات النغمية والمجتمعات الافريقية :-

لعل من اكثر الاشياء التى تميز "الموسيقى" من بقية الابداع الشفاهى للانسان هو ما نطلق عليه النغم . وهذا النغم هو عبارة

من صوت يصدر من جسم مهتز . ولكن ليست كل الاصوات الصادرة من
الاجسام المهتزة تعطى انغاما او اصواتا موسيقية . ذلـك لان
الاصوات الموسيقية لا تحدث الا نتيجة للاهتزازات المنتظمة
الترددات ، حيث ان الاهتزازات التى تصدر من اى جسم وهى تحوي
ترددات متعددة تحدث ما يمكن ان نطلق عليه ازعاجا .
كل المجتمعات عرفت هذه الانغام منذ القدم المعمور وتعاملت
معها ووظفتها فى ممارستها الاجتماعية حتى وان لم تطلق عليها
عبارة "موسيقى" كما هو الحال فى المجتمعات الافريقية ،
بيد انها عمدت الى تنظيم هذه الاصوات الموسيقيه فى شكل وبصيغ
لها معنى ومقبولة عموما للمجتمع الذي حدث فيه ذلك التنظيم .
وعليه فان محاولة التعرف على المنظومات النغمية التى يتعامل
معها هذا المجتمع او ذلك لا تتم بمعزل من البيئة الاجتماعية
والثقافية التى من خلالها ولها تم الخلق الموسيقى . فالعمل
الموسيقى ليس هو ببساطة تمارين على ترتيب الاصوات ، ولكنه
تعبير رمزي النظام الاجتماعى والثقافى يعكس قيم الماضى والحاضر
للافراد الذين يصنعونه . لذلك فان منطق ومعنى النظم الموسيقية
لا يمكن فهمها جيدا بدون الرجوع الى بعض الظواهر الثقافية التى
هى جزء منها (٥) ..

ان المجتمع الافريقى التقليدي يمثل اكثر من مجرد مجموعة
من الناس تعيش اجتماعيا تحت نظام حكومى واحد او عقيدة دينية
فى منطقة جغرافية محددة . ان تعتبر "مجتمع" يعكس اربعة
مجموعات او عوالم او مستويات للوعى والتى توجد وتوقف بين
قطبين اساسيين :
قطب مذكر ، موجب ، فاعل ، طاقته دائما نافذة ، وقطب
مؤنث ، سالب محترم طاقته دائما مرتدة . ويرمز القطب المذكر
الى العوالم الاتية :ـ
(١) الالهة الاساسية .
(٢) السلف والابطال .

(٣) الناس : الذين رحلوا والحاليين والقادمين .
(٤) عالم الطبيعة والارواح الاولية (٦)
اما القطب المؤنث فيرمز الى الارض .
من خلال معرفة الاصوات الصادرة من الالات الموسيقية ومن
الاغنيات التى لا تصحبها الات موسيقية ، فان موسيقى "البرتا"
تتبع نماذج منظومات نغمية ذات طبيعية خماسية " Pentatonic "
وتاتى بذلك عدد الاصوات الموسيقية التى يتضمنها الغناء او
الموسيقى المصاحبة له ، وطبيعة العلاقة اللحنية بين هذه الاصوات
- اي الصيغة التى تظهر بها فى مسارها اللحنى . وبناء عليه
فان هذه المنظومات الخماسية بعضها خال من نصف الدرجة الصوتية
وهذا النوع يطلق عليه "anhemitonc" والبعض الاخر يحتوي على نصف
الدرجة الصوتية ويطلق عليه " hemitonic Pentatonic " .
لقد عمدت منذ البداية الى عدم استخدام عبارة "سلم" عند
حديثى عن هذا النمط من المنظومات النغمية . ذلك لان هذه الكلمة
قد ارتبطت فى اذهان الكثيرين ، خاصة اولئك الذين نالوا حظا
من المعرفة الموسيقية ، والذين يحلو لهم الحديث عن عالمية اللغة
الموسيقية ، بالنظام النغمى الاوربى . فليست الموسيقى لغة واحدة
هذا ان جاز لنا استخدام تعبير لغة فى هذا المجال . ولكن عدة
لغات تختلف باختلاف المجتمعات التى افرزتها . فليس اعتباطا ان
اطلقت المجتمعات المختلفة اسماء مختلفة عن منظوماتها النغمية
مثل المقام والصنف والراجا والاسكيل ، ذلك لان كل منظومة من هذه
المنظومات تختلف فى الشكل والبنية والناتج اللحنى الذي يصدر عنها .
ولكن كل المجتمعات على اختلافها الجزئى ، تتفق حول البنية
الاساسية للمنظومة النغمية والتى تجعل من القطبين الاساسين محورا
للبناء الموسيقى . فكل المجتمعات تعرف هذه العلاقة القطبية وذلك
من خلال غناء الرجال والنساء لهذا صار وجود خطيين لحنيين فى
علاقة توازي من حيث الحدة والغلظة فى اي غناء او لحن ، يعتبر

انعكاسا لدور الرجل والمرأة فى المجتمع ، حتى وان كان هذان الخطان اللحنيان مصدرهما قطب دون الاخر . (٧)

ففى مجتمع البرتا بجنوب النيل الازرق فان المزامير التى تكون خطيين لحنيين من حيث الحدة والغلظة " اوكتاف" المصاحبة للغناء والتى يطلق عليها اسم "بلوشورو Balo shuru " لاتحمل ذات الاسماء مع اضافة كلمة "بالا Balla " والتى تعنى الصغير وكلمة "دانق dang " والتى تعنى الكبير فحسب ، ولكن اطوالها تعطى دائما نسبة ٢:١ تقريبا وهى نسبة صوت الاساس لصوت الدرجة الثامنة التى توصلت اليها المجتمعات الاوربية ..

ان هذه القطبية فى البناء الموسيقى والنغم والايقاع تمثل العناصر المشتركة بين كل المجتمعات وتعمل كمعبر يساعد فى انتقال الثقافة الموسيقية من مجتمع لاخر بحيث يتم استيعابها فى اطر وقيم جمالية تنسجم والواقع الجديد الذي انتقلت اليه . بيد ان الاختلاف الاساسى بين المنظومات المختلفة ياتى فى كيفية الاتصال بين القطبين الاساسيين ، فى العلاقة الوسيطية .

ففى المجتمعات الافريقية ، فان العوالم الاربعة التى تحدثنا منها آنفا لا توجد بمعزل من بعضها البعض . ذلك لانها تمثل تمركز الروح المطلقة "القطب المذكر" المتواجدة فى المادة "القطب المؤنث"،وفى ذات الوقت فانها لا تتداخل مع بعضها البعض . فكل عالم متواجد ويؤدي وظيفته طبقا لقوانين ومستويات وعيه . وكل عالم منها يعتبر "قطبا مذكرا" بالنسبة للعوالم التى تقع تحته ، ولكنه "قطب مؤنث" بالنسبة العوالم التى تقع فوقه مباشرة . وهى تعمل فى ظروف نفسية يحددها الرمز والصوت والجنس (٨) ..

لهذا فان هذا العوالم تاخذ فرصا متساوية فى الظهور ولا مجال لنعت بعضها بالصغر والبعض الاخر بالكبر ، لانها جميعا تنتمى الى عالم الروح ، وهذه العوالم هى التى تلعب دور الوسيط بين المادة وعالم الروح المطلق . ففى المجتمع السودانى شانه شان بقية المجتمعات الافريقية ، فان هذه الوساطة قائمة فى الديانات الافريقية كما

هى قائمة لدي المجموعات التى تعتنق الاسلام . فالاولياء ، والصالحون وروح السلف والاجداد كلها توظف القيام بهذا الدور . وفى الديانات الافريقية فان لكل منشط من المناشط الاجتماعية او الاقتصادية اله وظيفته الاساسية هى ان يلعب دور الوسيط بين الارض والاله الاكبر . وقد اورد سيد حامد حريز هذا العنصر ضمن العناصر المشتركة بين معتنقى الديانات الافريقية ومعتنقى الدين الاسلامى فى السودان وذلك فى ورقة له قدمها فى مؤتمر القومية السودانية والوحدة الوطنية . (٩) .

فان جاز لنا استخدام المدرج الموسيقى الغربى ذا الخطوط الخمس والمسافات الاربع ، لتبيان الدلالات الرمزية للمنظومات النغمية الخماسية ، فارجو ان نتجاوز ميكانيكية الشكل وننظر الى عمق الدلالة :-

القطب الموجب — الروح المطلقة

العوالم الوسيطة

القطب السالب — المادة

الآلهة — السلف — الناس — عالم الطبيعة

الاساسية والابطال الحاليين والارواح والراحلين

امتمادا على نتائج الدراسات التى اجريت على هذا النمط من المنظومات النغمية الخماسية ، فان درجته الصوتية الكاملة هى اكبر من ثانية كبيرة واقل من ثانية صغيرة (بلغة الثقافة الموسيقية الاوربية) .

فاذا اعطينا هذه الدرجة الصوتية فى النظام النغمى الخماسى (س) فاننا نحصل على المعادلة الاتية :-

س < ١ > ١١/٢ .... (١)

وان اخذنا المتوسط رياضيا فاننا نتحصل على القيمة الاتية :-

س = $(1 + 1\frac{1}{2}) \div 2 = 1\frac{1}{4}$ الدرجة الصوتية ..... (٢)

بهذا تكون هنالك قيمة $\frac{1}{4}$ درجة صوتية متحركة ضمنا بحيث يكون الناتج كله للابعاد فى ديوان المنظومة الخماسية $6\frac{1}{4}$ درجة صوتية.
فان اردنا ان نتحصل على ابعاد هذه المنظومة ، نجري المعادلة الاتيــة :-

الابعاد = $6\frac{1}{4} \div 1\frac{1}{4}$ .....

= $\frac{25}{4} \times \frac{4}{5} = 5 = 6$ أصوات .. .. .. (٣)

ان اصغر وحدة صوتية فى هذه المنظومة النغمية الخماسيــة اذن هى الدرجة الصوتية الكاملة ، والتى اشرنا اليها انفا لذلك اطلق على هذا النوع من المنظومات النغمية اسم الخماسى ذا الابعاد المتساويــة .

وبهذا المفهوم للاتصال بين عالم الروح المطلق وعالم المادة بين القطب الموجب والقطب السالب ، بين المذكر والمؤنث ، فان هذه المنظومة النغمية الخماسية ليست ناقصة كما يعتقد البعض . ذلك لان الاصوات التى يتبادر للبعض نقصانها ، ليس لها وجود اصلا فى التركيب النفسى المجتمعات التى تتعامل مع هذا النوع من المنظومات النغمية . وان كان يمكن للمرء اكتسابها من طريق الدراســة او الاتصال الثقافى فهذا حق مشروع ، ولكن يجب الا يكون ذلك على حساب الثقافات التى لا تتعامل مع مثل هذه الاصوات اصلا ."فمن الخطأ ان نحكم على الموسيقى الافريقية باذن غير افريقية ونصدر حكما عليها بانها موسيقى بسيطة وبدائية[H] فمثل هذا الحكم يعتبر جائرا حتى وان صدر من شخص افريقى الجنسية ولكنه يملك اذنا اوربية .

فالثقافة الغربية تعالج مسالة الاتصال القطبى هذه بطريقة تختلف من تلك التى اشرنا اليها عند الحديث عن الثقافة الموسيقية الافريقية . فاصغر وحدة صوتية فى المنظومة النغمية هى نصف

الدرجة الصوتية . لذلك قسم الديوان ، اي المسافة بين صوت الاساس وصوت الدرجة الثامنه "الاوكتاف" الى اثنتى عشر وحدة متساويــة ، وعليه تم التوصل الى ما يطلق عليه السلم المعدل . وبجانب ذلك تم التوصل الى السلم المعتدل اللوغريثمى بنسبة $\sqrt[12]{\frac{2}{1}}$ باعتبار ان الديوان ينقسم الى اثنتى عشر وحدة متساوية ، اما النسبة ٢:١ فتمثل علاقة صوت الاساس بصوت الدرجة الثامنة (العلاقة القطبية) وكانت اصغر وحدة لقياس الصوت الموسيقى تعادل $\sqrt[1200]{\frac{2}{1}}$ ويطلق عليها "سنت" وقد تم الحصول عليها بضرب النسبة السابقة فى الرقم مائة . (١١)

كل ذلك يرجع اساسا الى ان المجتمع الاوربى يفرق بوضوح بين الاكوردات الصغيرة والاكوردات الكبيرة ، وبين الاصوات المتحركة والثابته . (الاكورد : هو مركب نغمى من ثلاث اصوات او اكثر موضوعة او من الممكن ان توضع رأسيا على بعد ثالثة (١٢) فالاكورد الكبير يتكون من اربع وحدات اساسية (الوحدة الاساسية هنا هى نصف الدرجة الصوتية) بينما يتكون الاكورد الصغير من ثلاث وحدات اساسية كما هو موضح فى المثال رقم (٤) ادناه :-

٤ وحدات اساسية

٣ وحدات اساسية

مفردات المركب الاوربى الصغير مفردات ال مركب الاوربى الكبير ..

وبين الثلاثى والرباعى فى الثقافة الغربية علاقة لها دلالاتها فقد كان علماء الكمياء الخرافية يرون دائما ان الثلاثى يمثل عدم الاستقرار بينما يمثل الرباعى الكمال . فأينما وجد الثلاثى وجدت الحركة نحو الاستقرار . (١٣) لذلك فان الابعاد الصغيرة

ضرورة لاستمرارية الحركة والتفاعل في سبيل اكتمال التواصل القطبي وقد انتقل هذا المفهوم من مرحلة التنظير والحساب المجرد الى مرحلة المعايشة والاحساس الفعلي عبر كم هائل من التراكم الثقافي والاجتماعي ..

وقد يقول قائل ان مثل هذا العمل المنظم والذي قام به بعض علماء الفيزياء والكيمياء والرياضيات ، لابد ان تستفيد منه جميع الشعوب وتعمل بمقتضاه . ولكن نسبة لان النشاط الموسيقي ليس عملا ميكانيكيا كما اسلفنا ، بل يمثل واحدا من الكل الثقافي ويشارك البقية في احد جزئياته ، فان معالجة البناء الصوتي بمعزل من الواقع الاجتماعي والثقافي تؤدي في الغالب الى نتائج غير مرضية. ففي مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢م ، كونت لجنة وعهد بها اجراء تجارب لمعرفة مدي امكانية تقسيم الديوان الى اربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينهما ، اسوة بالغربيين الذين قسموا الديوان الى اثنتى عشر بعدا باعتبار ان اصغر وحدة صوتية في المنظومة النغمية العربية والتي يطلق عليها اسم المقام ، هي ربع الدرجة الصوتية . وكان على اللجنة ان تجيب على التساؤل الاتي :-

اذا تم ذلك التقسيم ، فهل تتغير اصوات المقام بدرجة تفقدها صفتها المميزة لها . فكانت النتيجة التى اصدرتها اللجنة هي :-

> "ان الموسيقيين الذين اعتادوا سلما وليد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الاقبال ان يتبعوا سلما زائفا، يعد في الوقت الحاضر سابقا لاوانه وبعيدا من جادة الصواب" (١٤) ..

كيفية التعامل مع المنظومات النغمية الخماسية :-

ان كنا قد تجنبنا استخدام كلمة "سلم" عند الحديث عن المنظومات النغمية الخماسية ، فاننا في ذات الوقت نتحفظ كثيرا عند استخدام بعض المصطلحات والمسميات التى تطلقها الثقافة الموسيقية الغربية على نظامها النغمي . فلقد كثر الجدل حول امكانية تقسيم المنظومات الخماسية التى نتعامل معها الى منظومات كبيرة واخري صغيرة . فوقف فريق مع هذا التقسيم ، متسلحا في ذلك بأدوات الثقافة الموسيقية الغربية باعتبارها ارث انساني يمكن الاستفادة من معطياته ، بينما وقف فريق اخر على النقيض من ذلك . وقبل ان نذكر اسباب تحفظاتنا هذه ، كان لابد ان نورد عموما بعض وجهات النظر التى تري امكانية التقسيم هذه والمسميات التى اوردتها والقواعد التى استنبطتها لدعم ذلك الموقف .

ولعل ابرز تلك القواعد هي :-

(١) ان الخماسي الصغير يتم الوصول اليه عن طريق تخفيض صوت الدرجة الثالثة ، كما هو موضح في المثال ادناه :-

خماسي كبير

(٢) خماسي صغير

(٢) ان "المقام" الخماسي الكبير يقل دائما بعلامة رفع أو خفض واحدة عن نظيره "المقام" الاعتيادي الكبير وتكون دائما (١٥) العلامة الأخيرة وتنطبق هذه القاعدة أيضا على المقامات الصغيرة.

ونلحظ هنا أن القاعدة الأولى والقائلة بتخفيض صوت
الدرجة الثالثة للحصول على منظومة نغمية " صغيرة " تتبع
ذات القواعد الموسيقية الغربية التى تفرق بين الأبعاد الصغيرة
والأبعاد الكبيرة والتى تعرفنا لها آنفا. فالمنظومة رقم (٢)
فى المثال رقم (٣) أعتبرت منظومة خماسية صغيرة باعتبار
أن الأصوات c e^b تكون بعد ثالثة صغيرة لاحتوائها
لثلاث وحدات " حسب المنظور الاوروبى لتقسيم الديوان ". ولكن
هذا لا يتفق والتركيب النفسى للذين يتعاملون مع هذا النمط
من الممارسات الموسيقية ،ذلك لعدم وجود نصف الدرجة الصوتية
أصلا فى تعاملهم الموسيقى .

فالسلالم الكبيرة فى الثقافة الاوربية تعطى موسيقى خفيفة
ومطرحة ، وتلك الصغيرة تعطى موسيقى حزينة وعابسة بينما
تتعامل الموسيقى الافريقية مع منظومات تجمعية Global . فالشعور
بالسعادة او الحزن لدي الافارقة لايصدر من السلالم بقدر ما يصدر
من النماذج اللحنية التى يستخدمونها ومن الايقاع (١٦) ..

والعقلة التجمعية فى الموسيقى الافريقية شاملة لحنيا
وايقاعيا . لهذا نجد ان الايقاعات المتقاطعة " crossrhythm "
والتى تجمع الزمن الثنائى والثلاثى فى لحظة واحدة ، هى من اشهر
الايقاعات شيوعا فى الموسيقى الافريقية ..

اما القاعدة الثانية والتى ترى فى علامات الخفض والرفع عنصرا
فاعلا لتحديد نوعية المنظومة الخماسية ومن ثم اطلاق المسميات
الغربية عليها ، فاننا نلحظ ان السلالم الغربية الكبيرة والصغيرة
والتى ليست بها علامات رفع او خفض هى " C Major A Minor "
وتلك التى بها علامة رفع او خفض واحدة هى " FG Maj EO min "
هذه السلالم الغربية اذا بحثنا عن ما يناظرها من المنظومات
الخماسية حسب منطوق القاعدة التى تقارن بعلامات الخفض والرفع
نجدها لا تحمل اي علامة . ذلك لان السلالم الغربية الكبيرة منها
والصغيرة والتى تحمل علامة خفض او رفع؟ ، سوف تفقد علاماتها تلك

بعد تحويلها الى منظومات خماسية ، حسب منطوق القاعدة بهذا
تكون كل المنظومات الخماسية التالية ، سواء اطلقنا عليها
كبيرة أو صغيرة ، لا تحمل اي علامة خفض او رفع "C D E G A" وهذه
الاحرف الموسيقية هى التى تكون المنظومة النغمية الخماسية الاكثر
شيوعا واستخداما فى المجتمعات التى تمارس هذا النوع من الموسيقى.
لقد ذكر بيرس أ . آسكول " Scholes " ان اشهر ترتيب للمسافات
فى السلم الخماسى هو من اليسار الى اليمين : دو لا صول مى ري دو "
(١٧) . وبناء على ما تقدم فان قاعدة علامات الخفض والرفع هذه
وان تراءت منطقية من الناحية النظرية ، فهى غير موفقة عمليا
ذلك لانها استنبطت اساسا من نظام نغمى يختلف جذريا من النظام
النغمى الخماسى ومن ثم لا تستطيع الاجابة عن الواقع الفعلى لهذا
النمط من الممارسات الموسيقية . ففى الامثلة رقم (٤) ، (٥) توجد
الحان من موسيقى البرتا بنيت على منظومات خماسية لا تحمل اي
علامات خفض او رفع مع ذلك فهى تختلف من حيث النسيج الموسيقى
بداية ونهاية وانتقالا داخليا للاصوات .

ان المنظومة النغمية الخماسية تبنى على تتابعات ثنائية
وثلاثية ،وهذه التتابعات تمثل عنصرا فاعلا فى بناء النماذج
اللحنية والتى تمثل ذخيرة يختزنها الموسيقيون فى وجدانهم ..

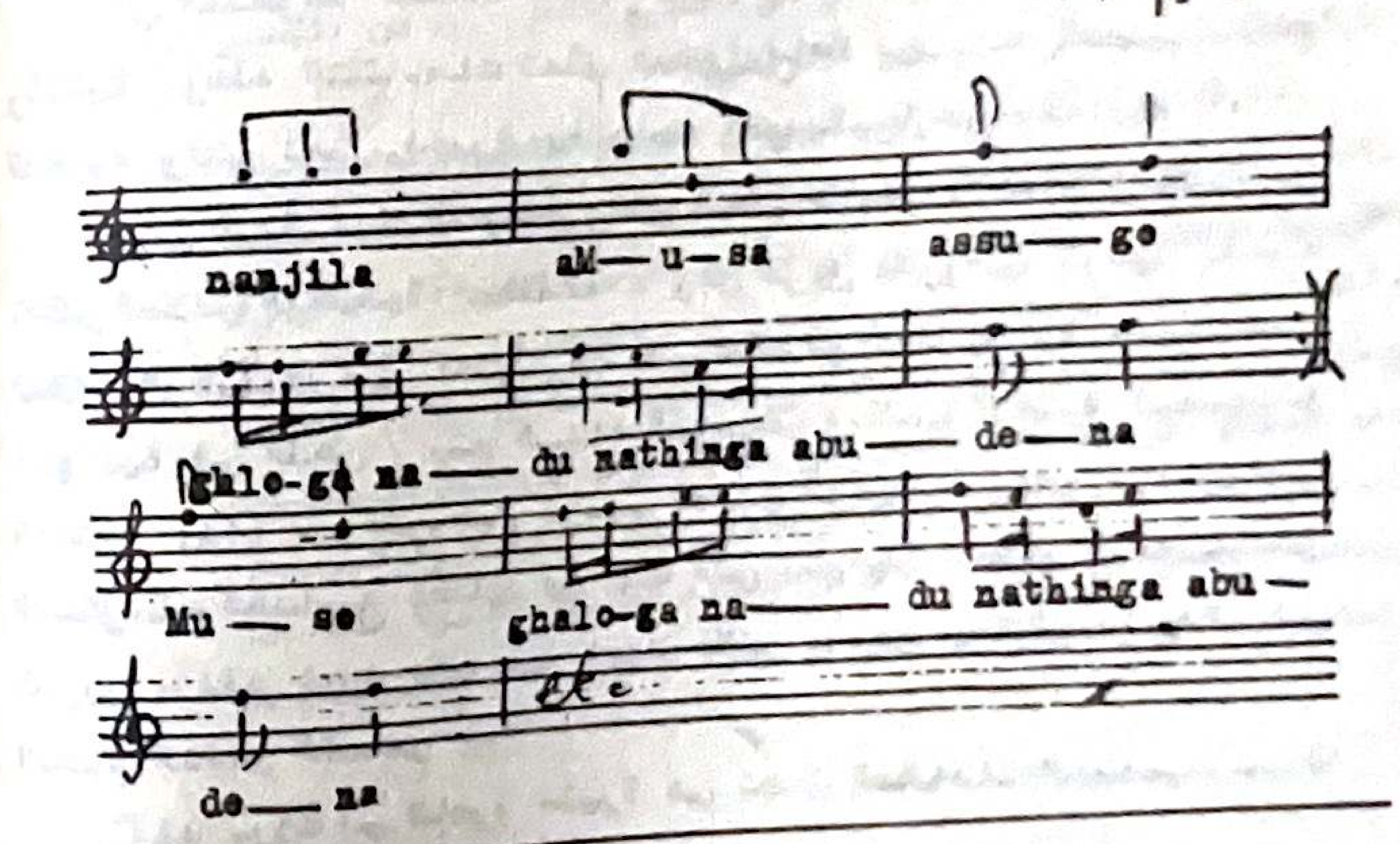
ومن طريق تلك النماذج والتى تبنى عليها الالحان والتى
تعكس العلائق الوظيفية المختلفة ، ومن طريق مشروطية ترتيب تلك
العلائق الوظيفية عبر اختيارات معينة للاصوات النهائية وغير
النهائية فى اللحن ، يتم البناء الموسيقى وتكسب الاغنية قيمتها
الجمالية (١٨) . ومشروطية ترتيب العلائق الوظيفية للاصوات فى
المنظومات الخماسية تختلف من تلك التى يتبعها النظام النغمى
الغربى . فقد اورد مكى سيد احمد الاتى ، وهو يحاول ان يعالج
النظام النغمى الخماسى :-

"لقد برزت لى ظاهرة مثيرة فى نطاق المقامات الخماسية

مثال رقم (٤)

murche bengi— nare thaml gith— e —
a sha-wa murche bengi— nare thaml
gi—th—e asha-wa Sha— wa ba-la
sha-wa— sha— wa da-ngi asha-wa sha—
wa gum-di sha—wa aujeye auje

مثال رقم (٥)



المغيرة المكتملة والتى تحمل علامة (دييز) وهى المقامات (س) (ري) (دييز) والتى يفترض ان تكون حسب النظريات الغربية ممثلة لاصوات الاساس ولكن على شكل اربيج ، تحتاج الى تعريف فى بعد خامسة تامة " (١٩)

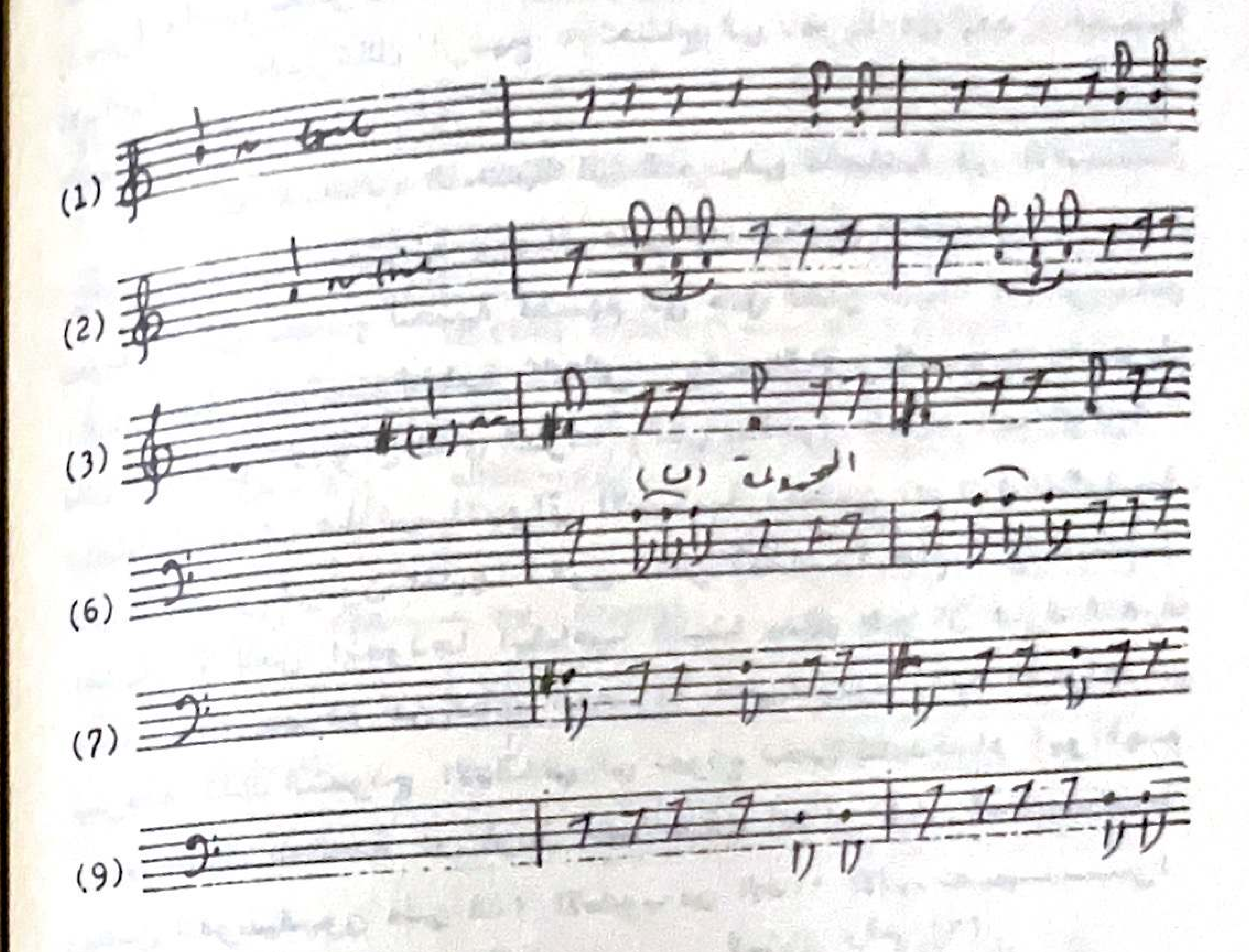
ان معظم النماذج اللحنية فى الموسيقى الخماسية فى الاصل نماذج ايقاعية مختزنة ويسهل على الموسيقيين التقليديين تحويلها الى نماذج لحنية لتسهم فى خلق الحان جديدة من طريق اتباع بعض الاساليب الخطية كالتكرار والمحاكاة والاستجابه والتحويل ففى موسيقى الابواق لدي البرتا والتى يطلقون عليها اسم "وازا" فاننا نجد ان عازفى الابواق الاسياسية يحملون اعوادا معكوفة على الكتف ويضربون عليها بقرن ماعز لاصدار الايقاع . ولكل اغنية او لحن انموذجا ايقاعيا معينا يسهل على كل عازف التعرف عليه لحظة سماعه من قائد المجموعة . حيث يقوم بقية العازفين بترجمة ذلك النموذج الايقاعى الى نموذج لحنى باستخدام ابواقهم والتى تعمل مجتمعة من طريق التباعض فى اصدار اللحن المكتمل ويطلق الموسيقيون على هذا الاسلوب من الاداء الالى تعبيرا " The Hocket-Technique " .. المثال رقم (٦)

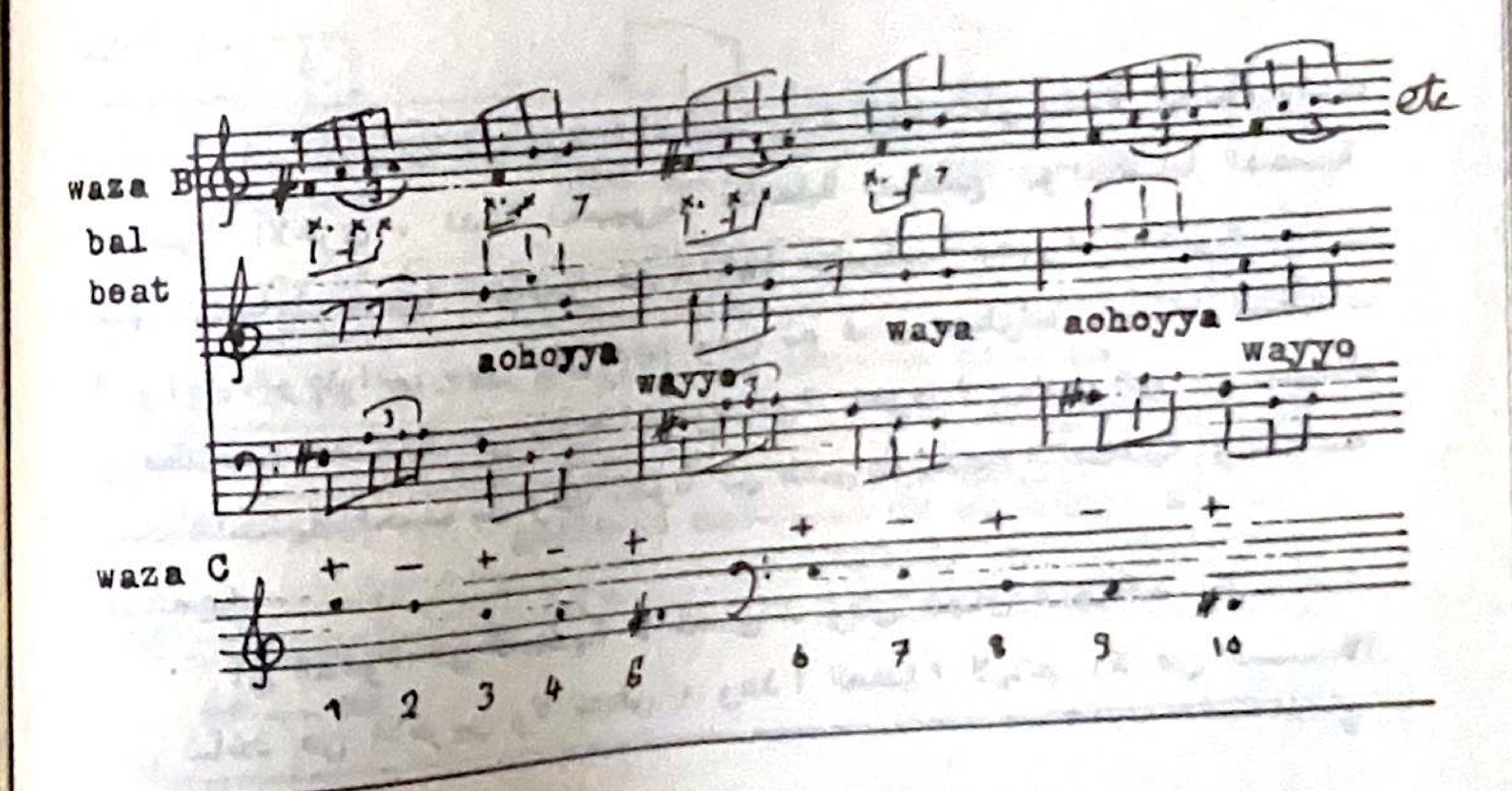
خلاصة :-

ان المنظومات النغمية الخماسية ، شانها شان بقية المنظومات النغمية الاخري ، اداة تعبيرية مكتملة تستطيع بواسطتها الذهنية التى تتعامل معها التعبير عن ذاتها موسيقيا بصورة تمكن من التواصل الوجدانى بين افرادها ومن ثم فان محاولة اسقاط مسميات واصطلاحات مستمدة من ثقافات موسيقية اخري لا يؤدي الى ارباك تلك الذهنية فحسب بل وقد يقود الى طمس هويتها الثقافية وتشويه معالمها ..

ان الدعوة الى العملية لا تعنى ، وفى مجال الثقافة بالذات ان ناخذ من الاخرين ولا نعطى . وهذا العطاء لايتم الا من خلال







امتلاء نفوسنا ثقة بما نملك . فالعلم قد حدد لنا نوعية الغذاء الاكثر ملائمة لجسم الانسان بيد ان الناس وفي مختلف المجتمعات لا يتناولون من الاطعمة الا ما يشتهون ، حتى وان كانت تلك الاطعمة تفتقر الى بعض المواد الغذائية . ذلك لان الانسان وليد بيئته واسير الثقافة التي ينتمي اليها . فالمرء لايستطيع ان يصف شعبا من الشعوب بالتخلف والبدائية لمجرد انه يستسيغ اكل لحم الكلاب او الضفادع ..

ان الاخذ من ثقافة الاخرين امر مشروع ومباح،لكن ذلك لايتم بصورة فاعلة الا من خلال الوعي التام بمكونات الثقافة التي تاخذ وتلك التي يؤخذ منها . وما يؤخذ عن ثقافات الاخرين يظل نشاطا ذهنيا فوقيا عديم الاثر ما لم يجد له نقاط التقاء ومداخل تمكنه من اتمام عملية التلاقح الثقافي سلميا . ان هذا الامر ان جازت صحته بالنسبة للثقافات المتباعدة جغرافيا وسياسيا فهو في ذات الوقت صحيح بالنسبة الثقافات التي توجد داخل اطار جغرافي او سياسي واحد ..

الهوامش

(١) في الماضي كانت وظيفة شيخ الحلة يتحكم فيها مشايخ الوطاويط والذين ينحدر اجدادهم من عائلات ذات اصول عربية ، وقد تزوج معظمهم نساء من البرتا ، لذا تقول معتقدات البرتا (اذا تزوج شخص غريب امرأة من البرتا ولم يقم بمزاولة طقوس العادة ، فانه لايصاب بضرر ، لانه اصلا ليس من البرتا ولكن ابناءه يتضررون بصورة او باخري ، اذا لم يشتركوا في طقوس العادة وما يتبعها من رقص وشرب ..) ..

(٢) Sayyid Hurteiz,"Folklore and Traditional Education," Paper prescnted to the FESTAL Colloquim, lagos, February, 1977,

(٣) راجع مجلة "وازا" الخرطوم ١٩٨٠م ، ص (٢٠) ..

(٤) Elli kongas Maranda and plerre Marand
Structural models in Folklore and Transformational
Essays, Mouton, 1971.P,54

(٥) Gerd Bauman, Music in Miri." an Honours Degree
dissertation, University of Belfast, . 1977,P 2

(٦) Fela Sowande: African Music, collectien of papers
Presented to a meeting in Cameroon, 1970, Page 59

(٧) See. Alan lomax: Folk Song Style and Culture,
the Adancement ot Soience, New Jersey, 1968.

(٨) Fela Sowande: Page 60

(٩) راجع : سيد حامد حريز ، التراث الشعبى والوحدة الوطنية ورقة
مقدمة لمؤتمر القومية السودانية والوحدة الوطنية جامعة
الخرطوم يناير ١٩٨٥م .

(١٠) F. Giorgetti: African Music with special refrence to
Zande, Sudan Notes and Records, Vol.33.

(١١) Hans-Peter Reinecke: Cents Frequency Period,
Watter de Cruyter Rce. Berlin 1970.
Page 17- 20.

(١٢) مكى سيد احمد: موفوعان ، معهد الموسيقى والمسرح دار
الطابع العربى ، الخرطوم ، بدون تاريخ ، ص (٦٣) .

(١٣) G.G Jung: FOur Archetypes. Trans.
R.F.C. Princenton University Press,
1969, Page 112

(١٤) المجمع العربى للموسيقى ، مؤتمر الموسيقى العربية ، القاهرة
١٣٥٠هـ الموافق ١٩٣٢م الباب الثانى "اللجان الفنية" ص(٣٣٢)

(١٥) مكى سيد احمد : موفوعان ص ٦٤

(١٦) F. Giorgetti: African Music, P . 217

The Oxford Companion to Music, London 1938, P. 10

(١٧) J.H Kwabena Nketia:The Musical Languages
of Sub-Saharan Africa, a paper Prosented
to a meeting in Cameroon 1970, Page 19.

(١٨)

(١٩) مكى سيد احمد: موضوعان ص (٦٨) .

خاتمة

" ان الحيوية فى الفنون هى التى تجعلها فنونا ، ان الشكل والاسلوب ، والبنية ، واتقان الحرفة ، كلها ذات درجة عالية من الاهمية بالنسبة للعقل الخلاق فى الانسان ، ذلك لان الافكار المليئة بالمعانى لا تسعف المرء الذي لا يملك ادوات صنعته . ولكن عندما يكون الامر فى النهاية خاصا بتحليل العمل الموسيقى – التقليدي – فليست العناصر البنائية وحدها ولكن نوعية الحياة فى الفن هى التى تضمن لنا ان نتعامل مع ذات الفن وليس مجرد محتوياته "١" .

لعبت عوامل المناخ والنشاط الاقتصادي والظروف التاريخية دورا هاما فى تحديد نوعية الانماط الموسيقية التى تمارسها البرتا ، تلك المجموعة العرقية ذات الاصول الافريقية الزنجية والتى تقطن جنوب الفونج فى منطقة تقع بين خطى عرض ١٠ و ١٢ درجة وخطى طول ٣٤ و ٣٦ ، درجة على طول الحدود السودانية الاثيوبية ..

فمناخ السافنا الغنية والذي يسود هذه المنطقة ذات التربة الطينية ، لم يقتصر اثره على جعل الزراعة المطرية النشاط الاقتصادي الاساسى للسكان فحسب ، بل وفر ايضا انماطا شتى من النباتات ، والاشجار التى يستخدمها السكان فى صنع الالة الموسيقية. فمن خشب "الاندراب" يصنعون "الربابة" ومن القنا يصنعون "المزامير البلونقروا " Balo Nagaro " والبلو شورو Balo Shuru " ومن نوع خاص من القرع "Bukhas" يصنعون ابواق (الوازا) ..
ونلحظ أنه فى حالة المزامير والابواق فان "البرتا" على وعى

تام بالعلاقة القطبية (اوكتاف) التى تخلقها هذه المزامير مع بعضها البعض . ليس ذلك من خلال التسمية الواحدة التى يحملها كل مزمار ونظيره ، والذي يعطى اصواتا فى درجة الحلظ فحسب ، ولكن ايضا فى الاطوال التى تخلق باستمرار نسبة ١:٢ ..

وان كانت اوتار الربابة تحتاج الى ضبط واعادة ضبط بين الفينة والاخري ، فان كلا من مزامير القنا وابواق "الوازا" تصدر اصواتا ثابتة . ففى حالة ابواق "الوازا" مثلا يتم ضبط الصوت فيها بناء على البوق الاول المسمى "وازالو" وذلك فى لحظة صنع تلك الابواق ، لهذا فان كل فرقة او قرية لها ابواق تختلف من حيث الاصوات الصادرة منها ، باختلاف الصناع الذين قاموا بصناعة تلك الابواق ..

ويستخدم البرتا عدة اساليب خطية فى عملية الخلق واعادة الخلق الموسيقى ، كالتكرار والمحاكاة والاستجابة والتحويل . وهذه الاساليب تساعد فى بناء واعادة بناء النماذج اللحنية والايقاعية والتى يختزنها الافراد فى شكل ذخيرة موسيقية ، فى كل متجانس يعكس اسلوبهم فى عملية التفكير الموسيقى . ولا توجد بموسيقى البرتا عموما ايقاعات غير منتظمة فكل الالحان تبنى على ايقاعات منتظمة ثنائية او ثلاثية تتسم بالسرعة وتصحبها الحركة والرقص الذي يشارك فيه الجميع ..

وللموسيقى لدي البرتا مشيخة شأنها شأن القرية "والعادة" . وان كانت مشيخة القرية تمثل السلطة السياسية ، مشيخة "العادة" تمثل السلطة العقائدية ، فان مشيخة الموسيقى تمثل دور الوسيط اداة السلطة فى استقطاب الافراد حولها ..

كل هذه الاشكال للوعى الاجتماعى تعمل فى نسق متكامل لتعطى محصلة الثقافة الروحية لمجتمع البرتا . فالنصوص الغنائية المصاحبة للالات الموسيقية تعالج عدة موضوعات تهم المجتمع . فكل اغنية هى عبارة عن تسجيل لحدث يومى ، يتفاعل معه من يقومون بنظم تلك الاغنيات فاحالوه الى عمل ابداعى . فالسلوك الحسن والسلوك

السىء للافراد يسجل ، والمعارك وزيارة الغرباء للمنطقة تسجل ، والعلاقة اليومية بين الرجل والمرأة ، زوجا كانت او صديقة تسجل والحنين الى بعض المناطق وادعاء تملكها للبرتا فى الماضى ايضا يسجل ..

ان وجود الذهب "التبر" فى مساقط الخيران وفى بعض المناطق الجبلية لم يقتصر اثره فى جعل استخراج الذهب منشطا اقتصاديا ثانويا يمارسه السكان فى مواقيت محددة ، ويدر عليهم بعضا من المال فحسب ، ولكنه لعب ايضا دورا بارزا فى مجريات الاحداث التاريخية بهذه المنطقة . فقد جلب لهم وجود الذهب اطماع الاخرين من داخل السودان وخارجه ، فساموهم سوء العذاب وخربوا ديارهم و استرقوهم وسيطروا على مقاليد الامور بالمنطقة ..

أمام تلك الظروف التاريخية والاجتماعية كان لابد للبرتا من الاعتماد على اساليب وطرق فى التعامل توفر لهم الحد الادنى من الذاتية فكان "النفير" هو اهم تلك الاساليب . فقد ظلوا طوال فترة الاسترقاق يعملون فى جماعات لمصلحة من استرقوهم بدون اجر .

فلماذا لايكون ذلك ديدنهم عندما تكون الارض ملكا لهم ، وعائد الارض قوت ابنائهم ومنه يبنون المنازل . ان جنى ثمار العرق والجهد امر يستدعى الاحتفاء به وهذا الاحتفاء لابد ان يتم بذات الصورة الجماعية التى نفذ بها ذلك العمل . ومن ثم فان الالات الموسيقية الفردية والتى اشتهرت بها المنطقة لسنوات خلت ماباتت تلائم التغيرات التى حدثت فى التركيبة الاجتماعية للسكان وكان لابد من الات يشترك فى الاداء عليها اكبر عدد من الناس .

لابد من الات يحتاج الاداء عليها استنفار الجهود لهذا احتلت مزامير القنا وابواق "الوازا" المرتبة الاولى من الاهمية ، وتراجعت "الربابة" ، فالظرف ما بات يسمح بالتفرد ، ولذات السبب منع تعدد المزامير داخل المشيخة الواحدة حفاظا على وحدة الارادة والهدف .

وعندما حاولت فئات اخري وافدة الاستيلاء على السلطة عن
طريق اخر غير الطريق الذي انتهجه غيرهم ، من طريق الهيمنة
الروحية وليس من طريق القوة والقهر ، فان وسيلتهم لذلك كانت
معرفة التركيبة النفسية والاجتماعية لذلك المجتمع واستخدام
تلك المعرفة فى جعل السكان يلتفون حولهم طواعية ويدينون لهم
بالولاء . فكانت عادة "الهوكى" او "الايرو" او "جدع النار" ،
وكان الغناء والرقص هما اكثر الادوات فعالية لتجميع الناس ، كل
الناس ، حول طقوس العادة وممارستها ..

وتختلف اغنيات "الهوكى" من مجمل انماط النشاط الموسيقى لدي
(البرتا) فى ان بعض الحانها تكون منظومة خماسية تحتوي على نصف
بعد صوتى (hemitonic) وانها لا تغنى الا فى فترة "العادة"
ومن ثم كان لهذه الاغنيات قدسيتها وجلالها .

والاغنيات الهوكى تبدأ نصوصها عموما بمعالجة مسألة الصراع
بين الانسان والمجهول ، بين الطبيعة والحضارة وابراز دور شيخ
(العادة) كوسيط فى هذا الصراع . ثم تنتقل بعد ذلك الى مرحلة
المعارك بين التضاد ، والتى ينتصر فيها الانسان بمساعدة شيخ
العادة ، على المجهول ، على الطبيعة وعلى اعداء الخير والنماء
وتنتهى بالابتهاج بثمار الجهد والعرق ..

ان كنا فى هذه الدراسة حاولنا التعرف على بعض جوانب الحياة
الموسيقية لمجتمع البرتا ، فان التعرف على كل الجوانب وبعمق اكثر
يتطلب دراسات اوسع تشمل فيما تشمل معرفة دقيقة بلغة "البرتا"
وتاريخهم القديم والحديث كما تشمل معرفة عامة بالجماعات العرقية
الاخري التى تقطن معهم فى ذات المنطقة ، خاصة القمز والانقسنا .
وحتى تلك اللحظة تظل بعض المسائل معلقه وتطرح بعض التساؤلات
التى تحتاج الى اجابة . من اين وفدت مزامير القنا وابواق
"الوازا" الى المنطقة ؟ هل هنالك اي علاقة بين اصل الفونج والذين
تري بعض النظريات انتماءهم الى بنى امية (٢) وبين المنظومات

الخماسية التى تحتوي على نصف بعد صوتى والتى نجدها فى بعض
اغنيات "الهوكى" ولا توجد فى انماط الغناء الاخري بهذه المنطقة؟.

مؤشرات التغيير :-

ان الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التى كانت
سائدة فى الماضى والتى شكلت انماط الغناء والموسيقى الحالية
بعضها قد زال والبعض الاخر فى طريقه الى التغيير . فلا وجود
حاليا للاقطاع الذي يملك وسائل الانتاج من ارض وانسان ، ولكن
مع انتشار مشاريع الزراعة الالية والتى شملت جل الاراضى الزراعية
التى كانت متاحة للاهالى فى الماضى ، فان هؤلاء الاهالى سيظطرون
للاكتفاء بزراعة الاراضى التى تقع فى حرم قراهم فقط . ولما
كانت مثل هذه المساحات المحددة لا توفر قوت العام لهؤلاء القوم،
فان ذلك قد يدفع بهم للعمل بهذه المشاريع كعمال زراعيين ، مما
يترتب عليه عزلهم من كل الوجود الاجتماعى الذي كانوا يعيشون
فيه ، وبالتالى يصعب عليهم الاستمرار فى ممارسة ذات الانماط
الغنائية والموسيقية التى كانوا يؤدونها فى قراهم ..
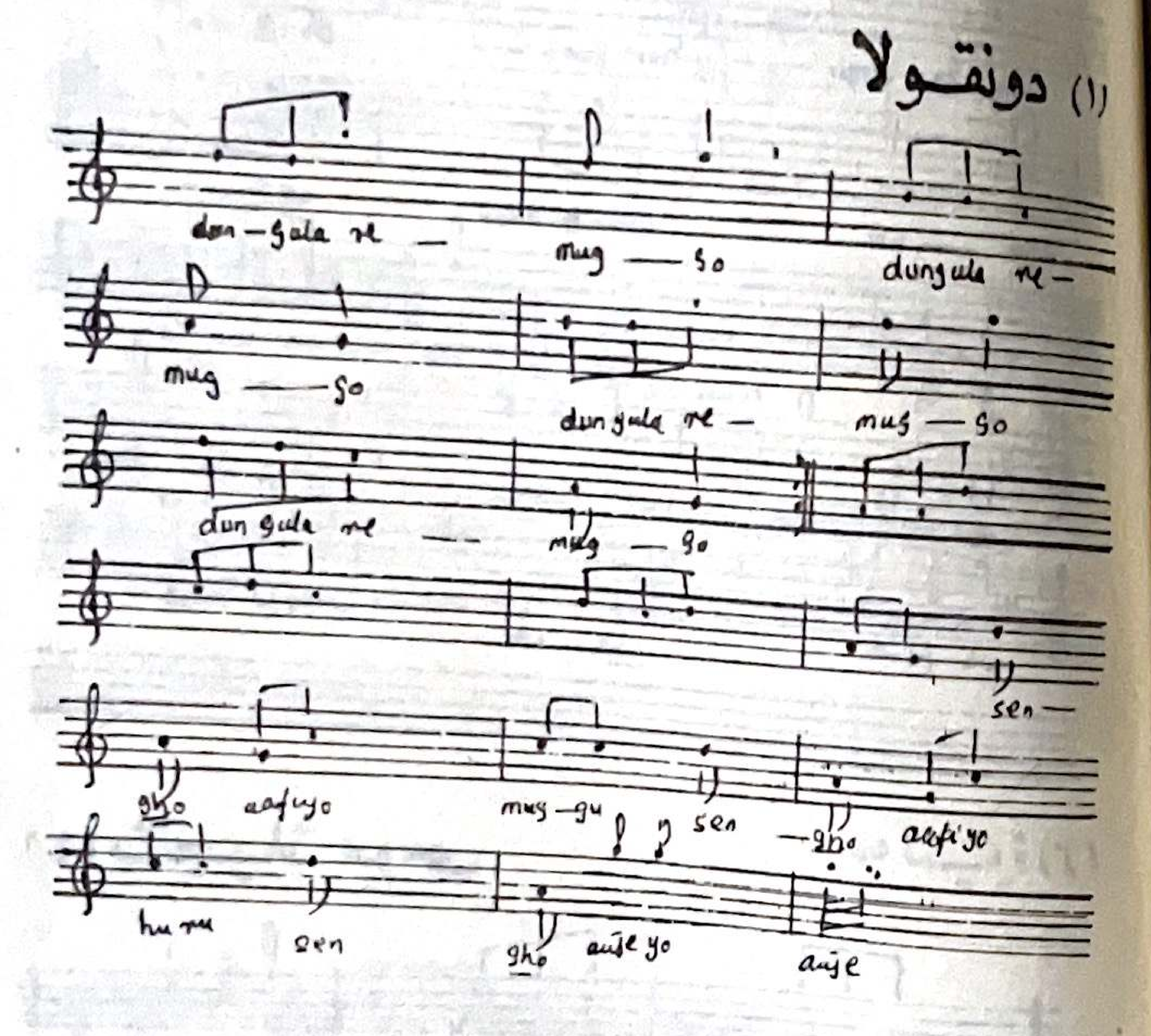
ومع وجود قوانين فى الوقت الحاضر تمنع شرب الخمر يصعب وجود
منتديات لشرب "الباصا" . وهذا يعنى ان عازفى الربابة قد
فقدوا الوسط الذي كانوا يتفننون فيه . وهذا قد يؤثر ايضا سلبيا
على (النفير) كنشاط اجتماعى تكون من اهم شروطه لدي البرتا ان
يوفر صاحب النفير للذين يؤدون له العمل ، اكبر كمية ممكنة من
"الباصا" . والنفير واحد من اهم المناسبات السعيدة التى تستدعى
الغناء والرقص على انغام المزامير ..

وحتى عادة (الهوكى) هى الاخري لم تنج من هذا الاتجاه فقد
زالت اسباب الصراع على السلطة والتى كانت فى الماضى وبقت بعض
من المعتقدات اهتزت هى الاخري عند بعض الناس . ففى بعض القري
رفض الذين الت اليهم مشيخة (العادة) هذا المنصب بحجة ان ذلك
يتعارض مع الدين الاسلامى . فالاثر الاسلامى الذى كان ضعيفا فى

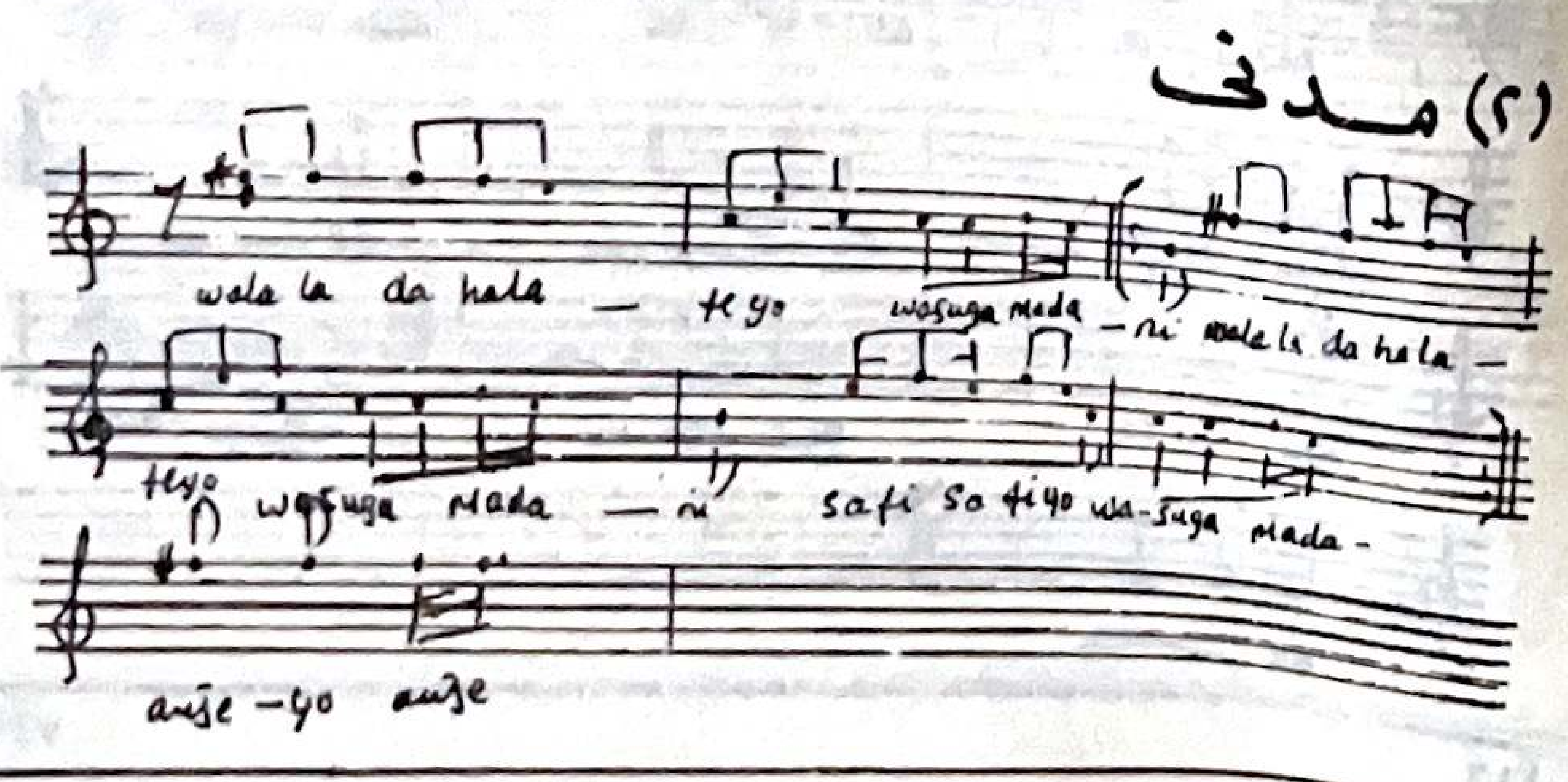
ملحق رقم (١ - أ)

اغنيات المهوكى - أبونق اونق غورى

(١) دونقولا



(٢) مدخ

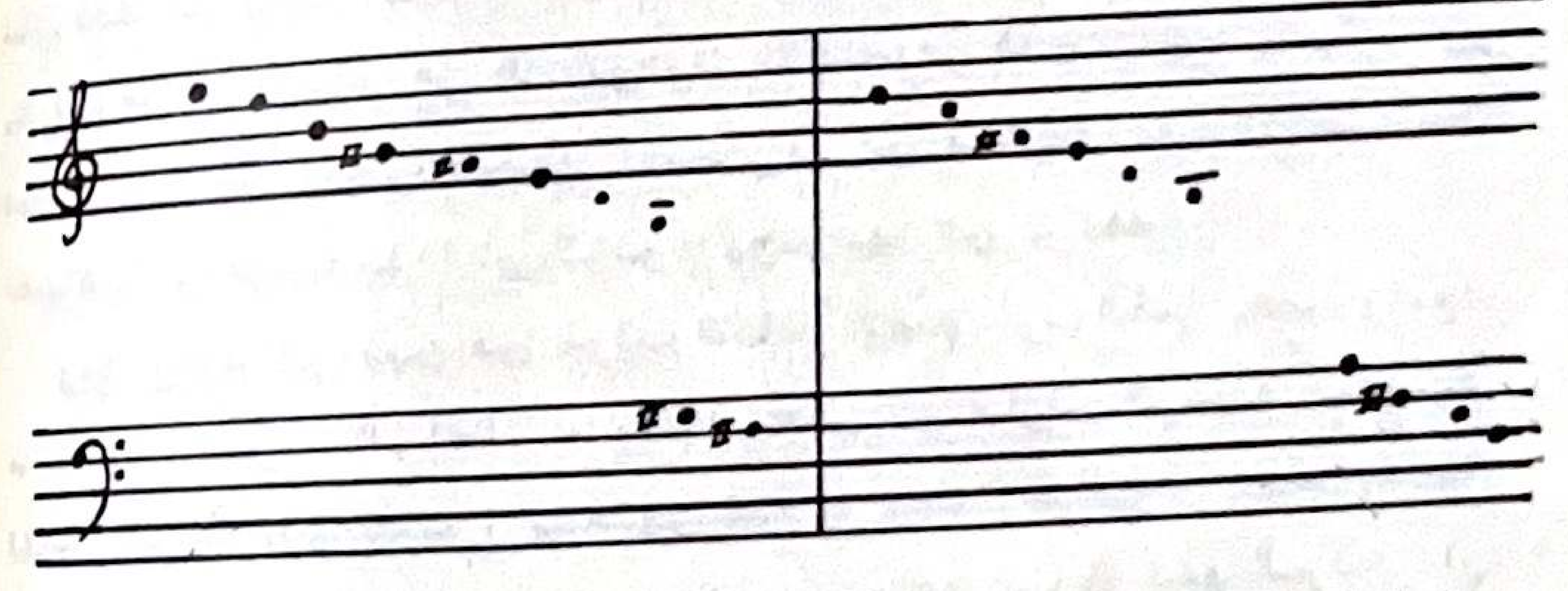


الماضي بدأ يقوى دريجيا فتحول بعض مشايخ "العادة" الى مشايخ طرق صوفية ..

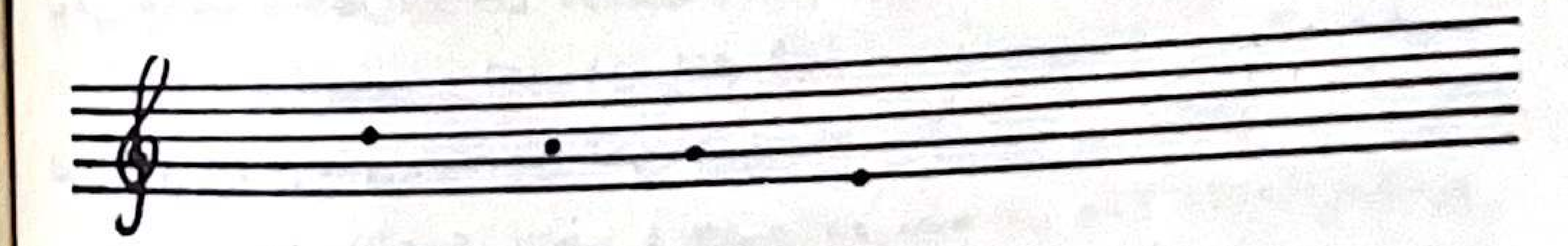
ان كانت هذه بعض مؤشرات لما سوف يحدث بهذه المنطقة من تغييرات اجتماعية واقتصادية قد تؤثر بدورها على الخلق الموسيقي بها فان اي نمط من انماط الغناء والموسيقى سوف تتكون مستقبلا ستكون بصورة او باخري هي اعادة صياغة لذات الانماط السابقة بطريقة تنسجم مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد . لهذا فان الانماط السائدة الان تحتاج الى مزيد من الدراسة والجمع والتوثيق حتى تتوفر مادة كافية تعين على متابعة اي تغييرات مستقبلية تحدث ..

(أ) ابواق الوازا

(ب) مزامير البلو شورو
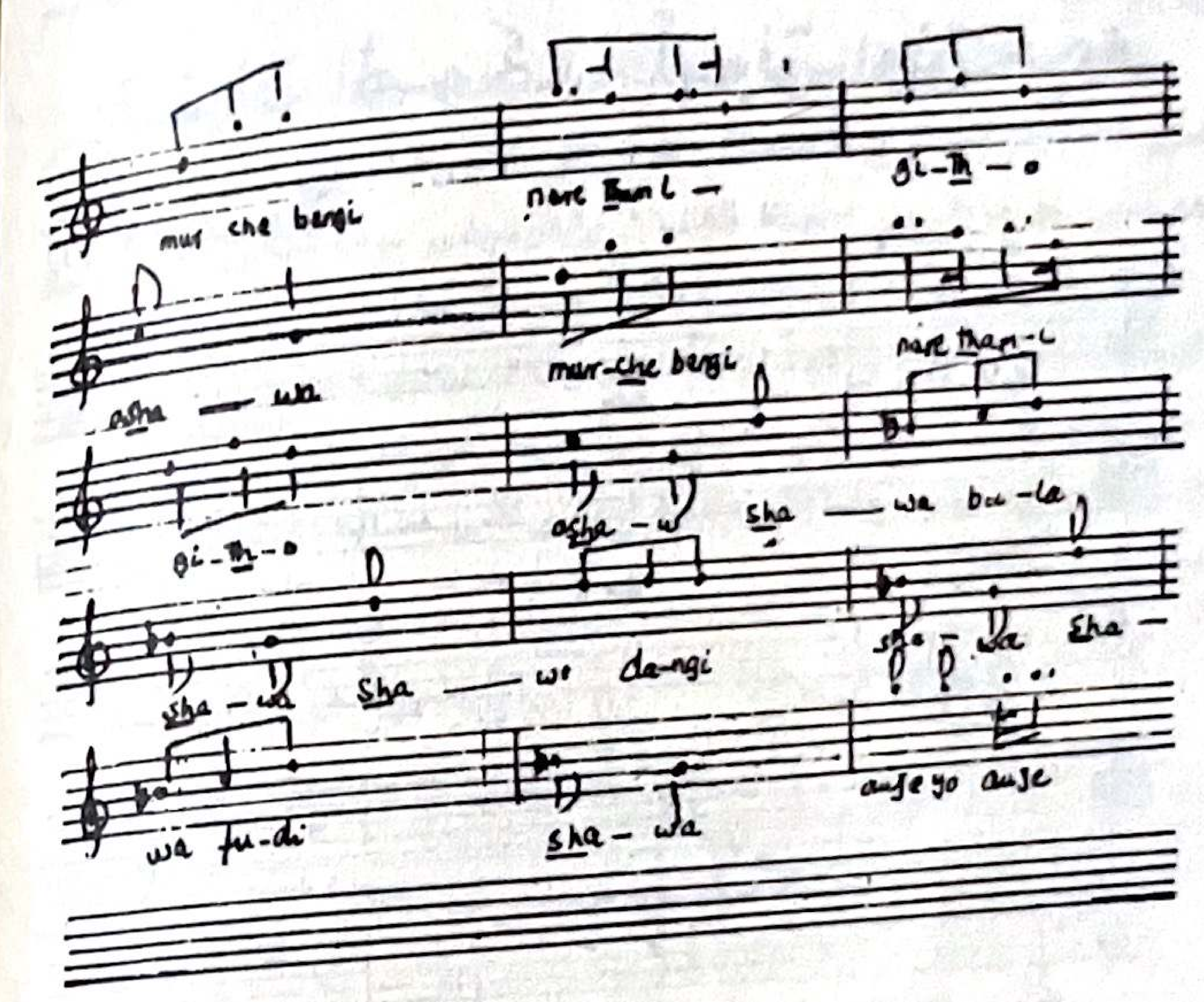


(ج) الربابة ابنقرنق



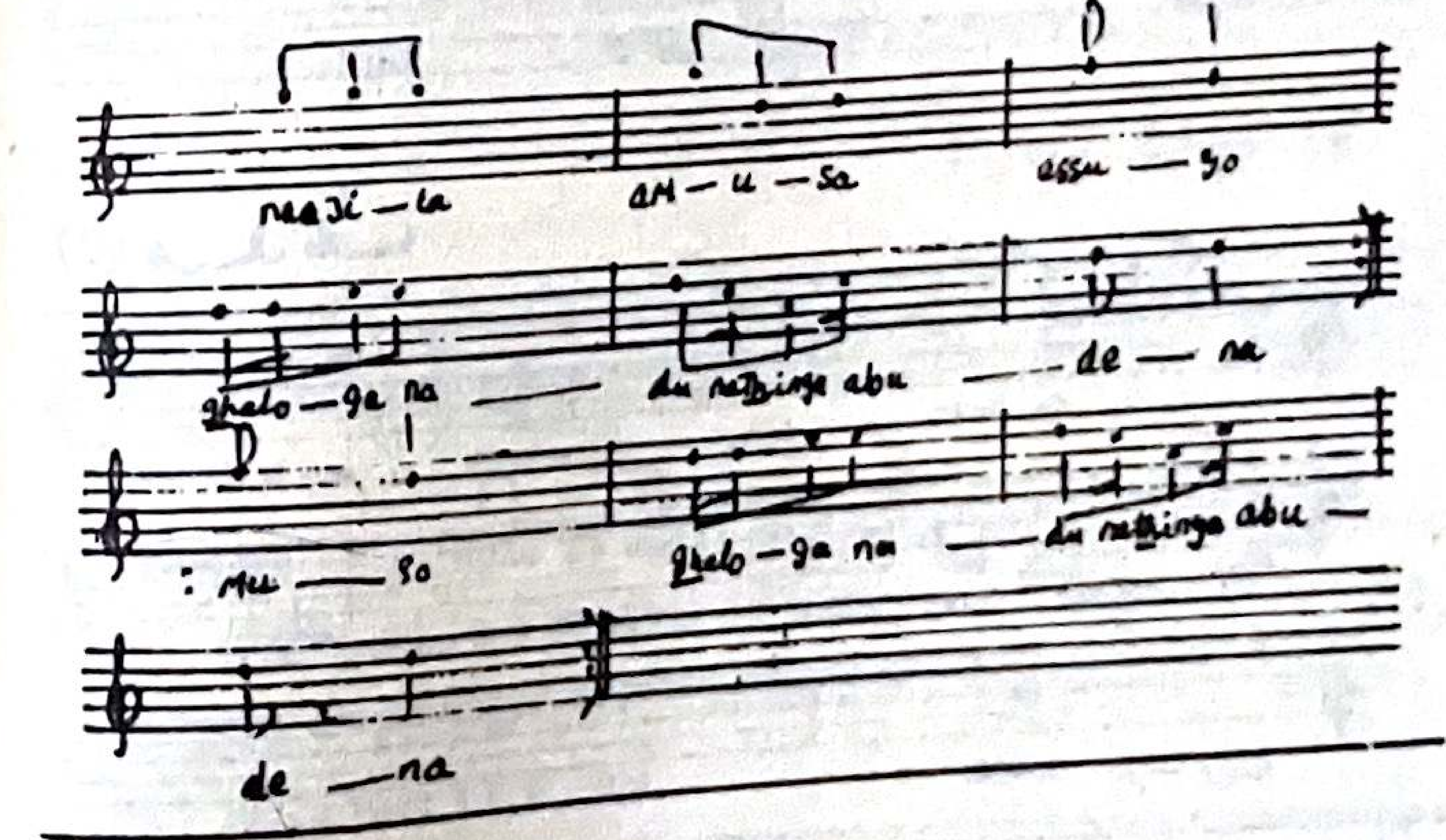
(1) Fala Sowande, "The Role of Music in Traditional African Society, "Paper presanted to a meeting in Gameroon, 1970,p. 63-64.

(٢) A.J. Arkell,"Fung Grigins, "Sudan Notes and Records, VOL; 1932m Part 1I.P. 208.

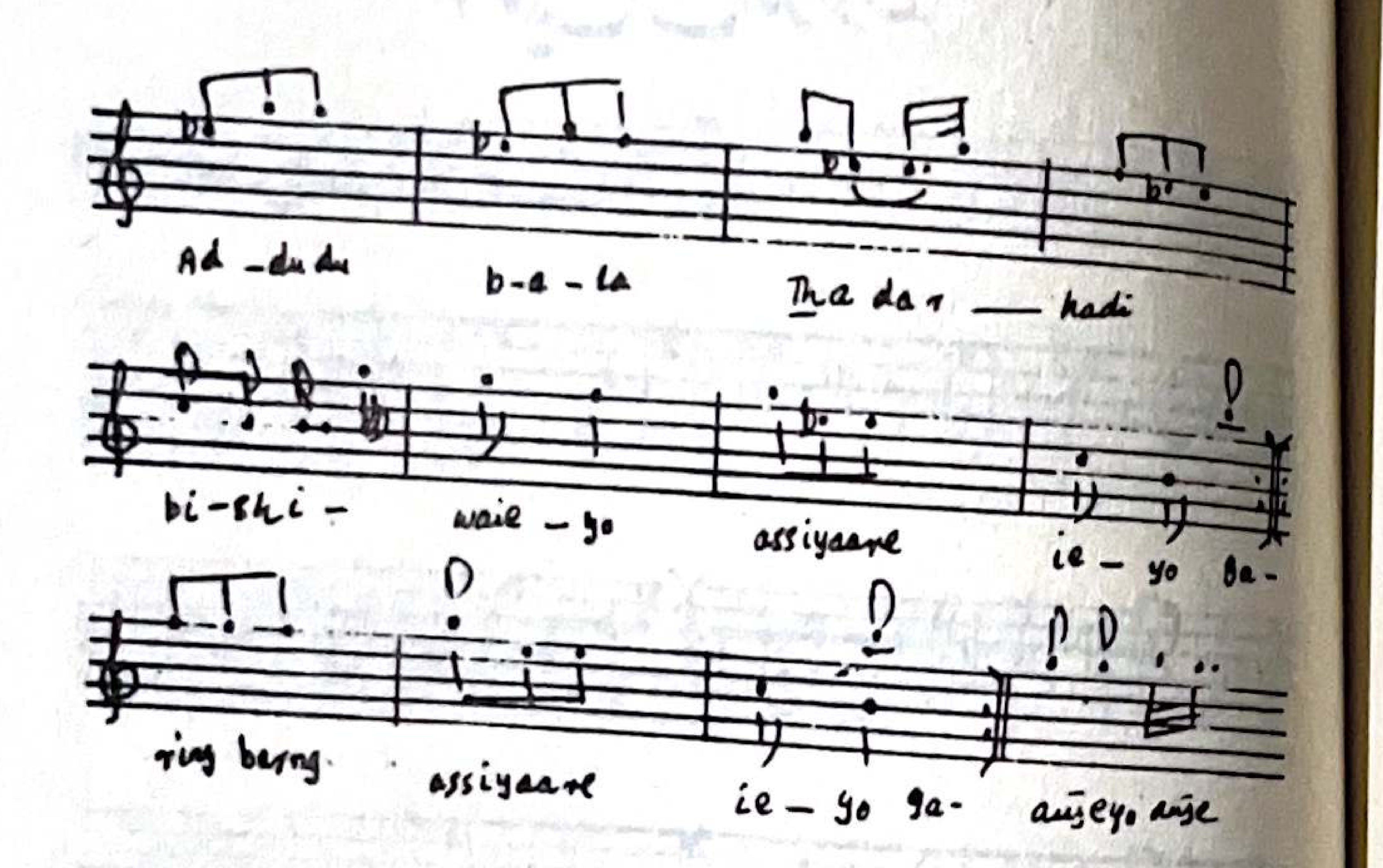
(٣) شـاوا



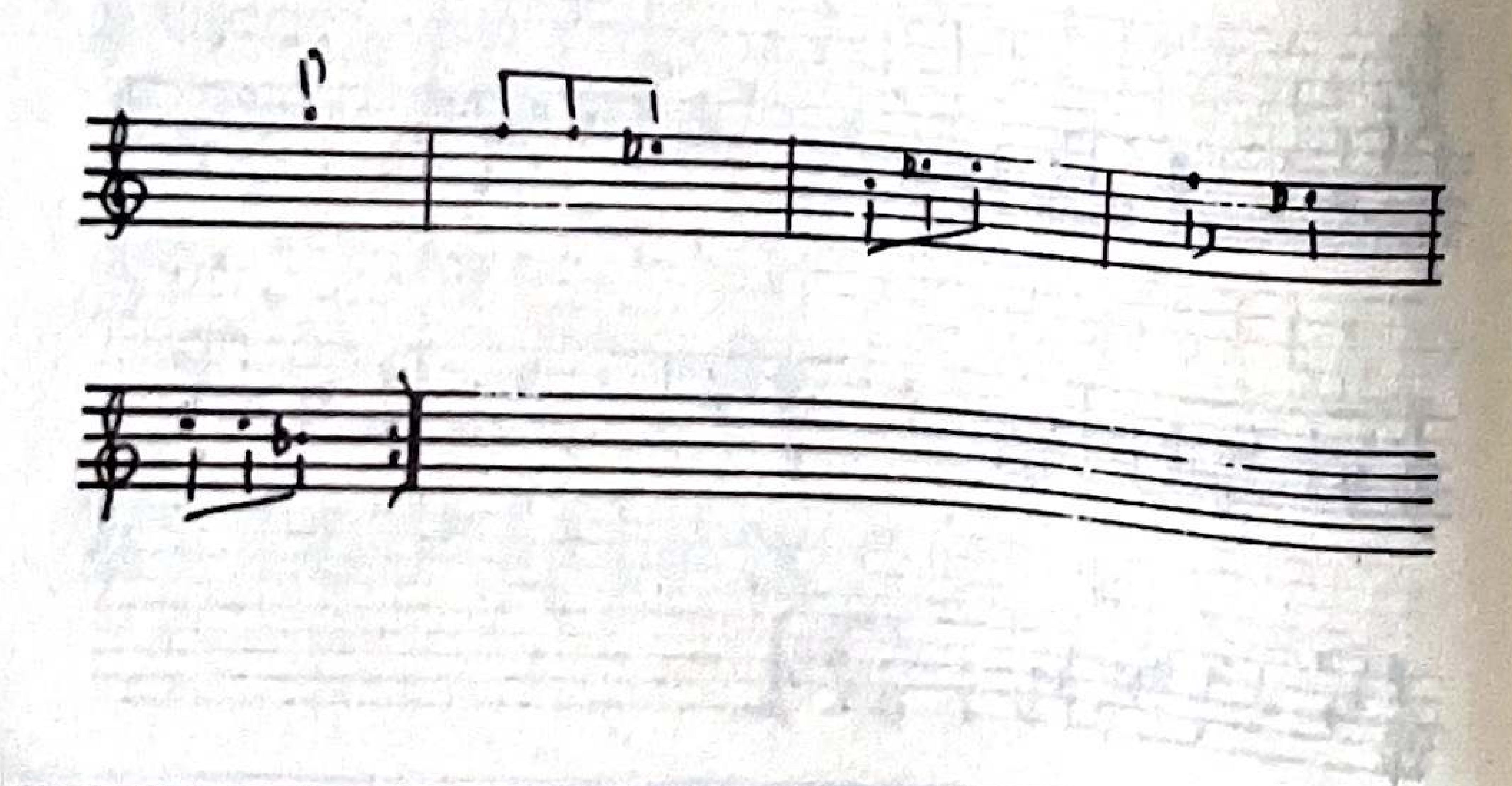
(٤) تنجيلا موسى



(٥) أدورو بـالا
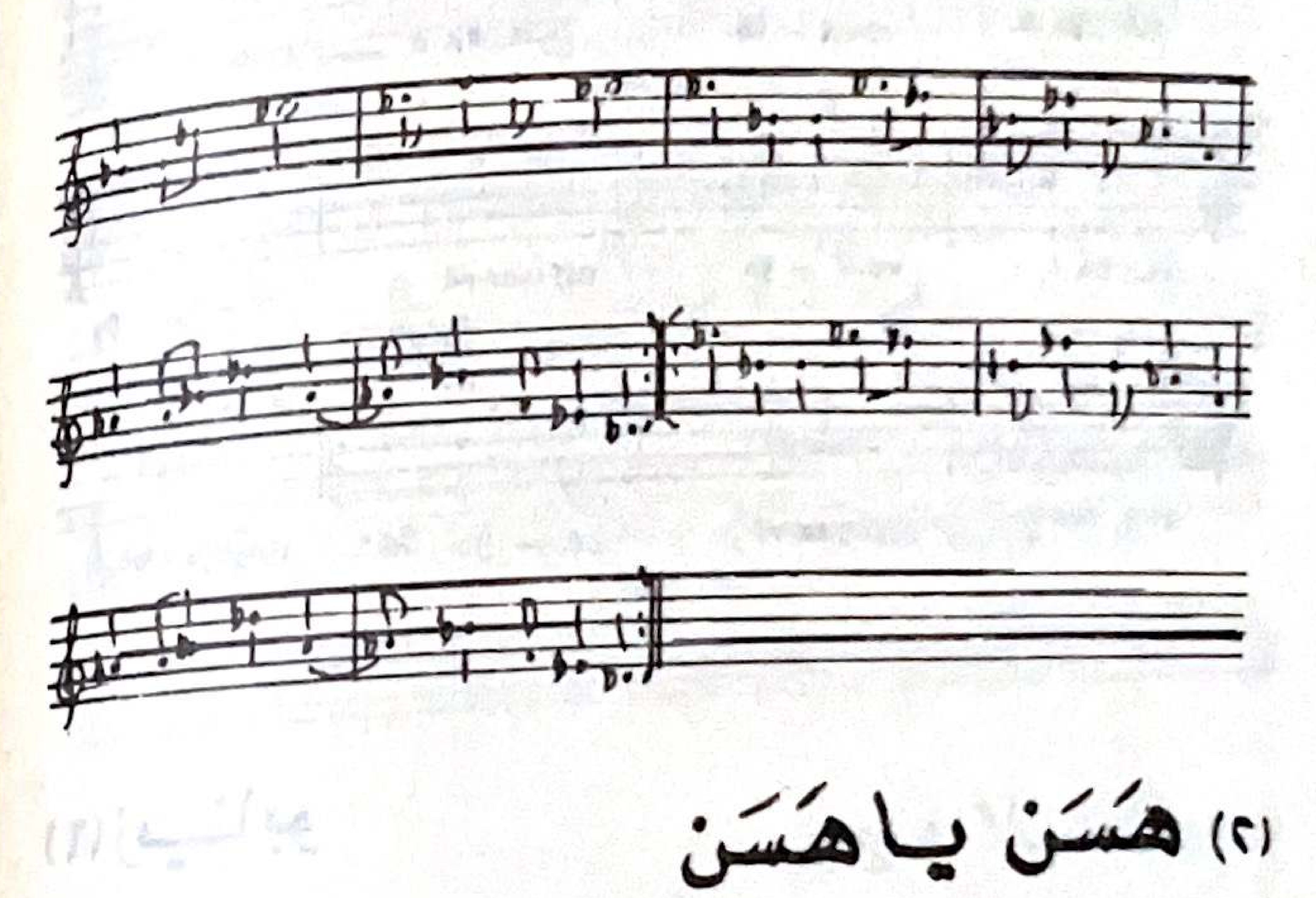


(٦) زيـنابو
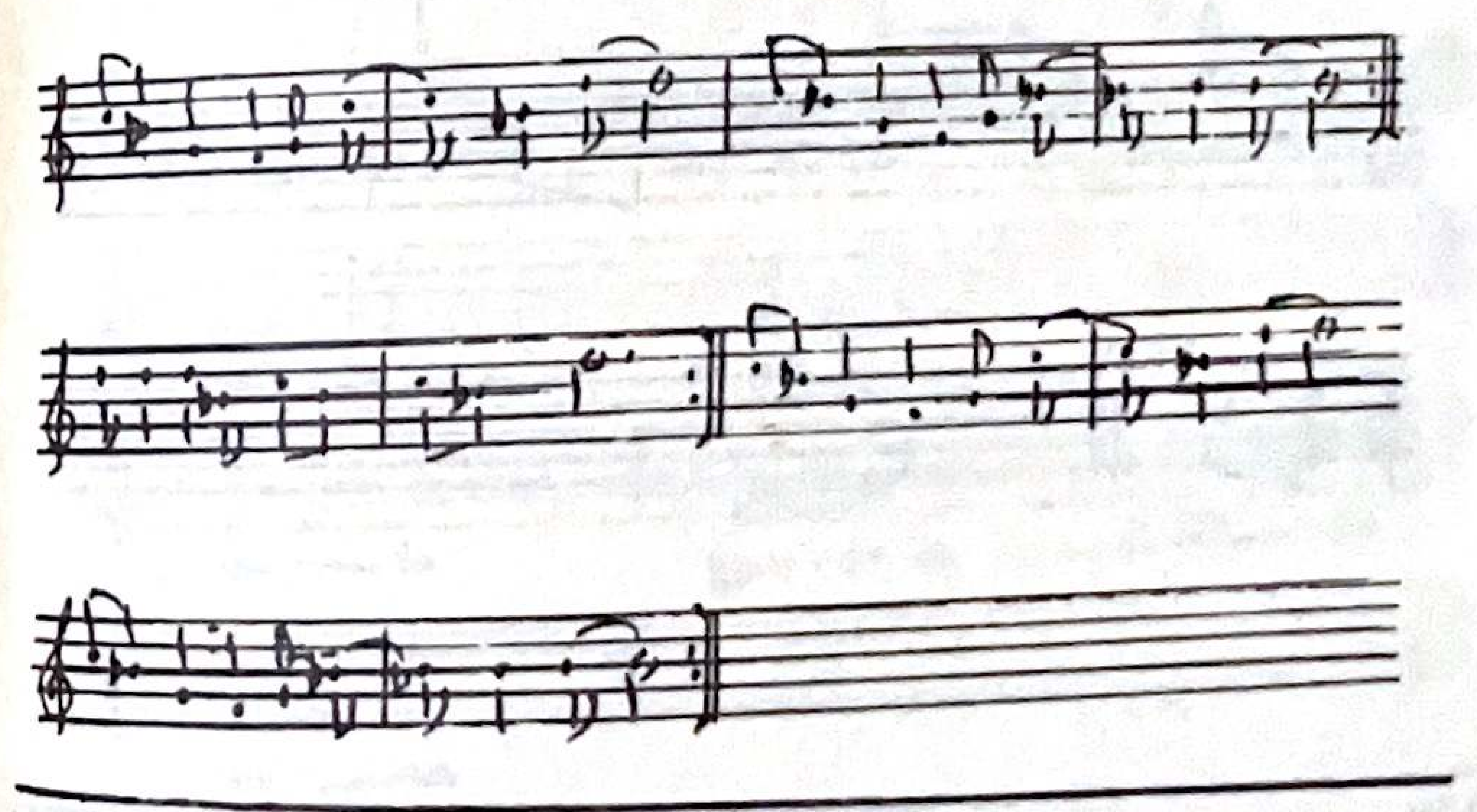


ملحق رقم (١ - ب)

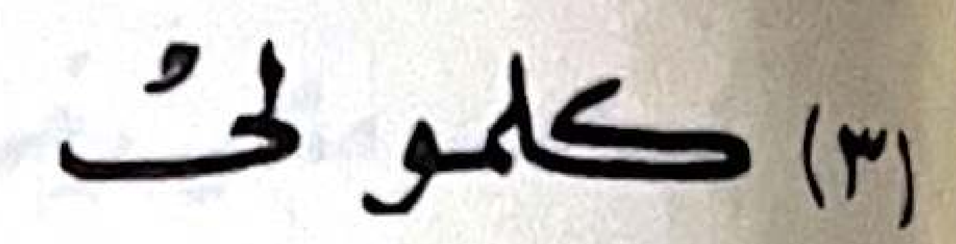
اغنيات الدلوكة

(١) حرف الاين



(٢) هَسَن ياهَسَن
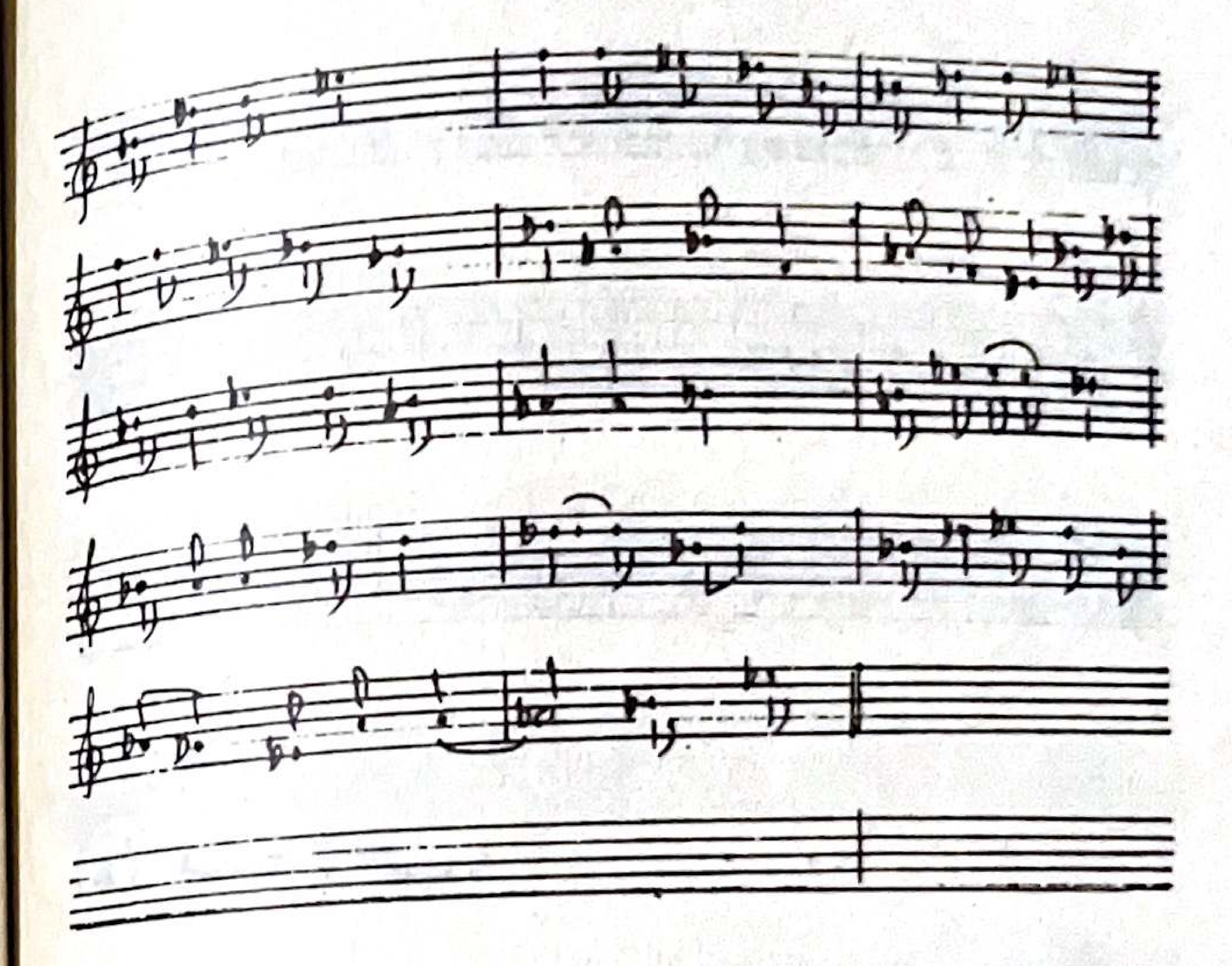




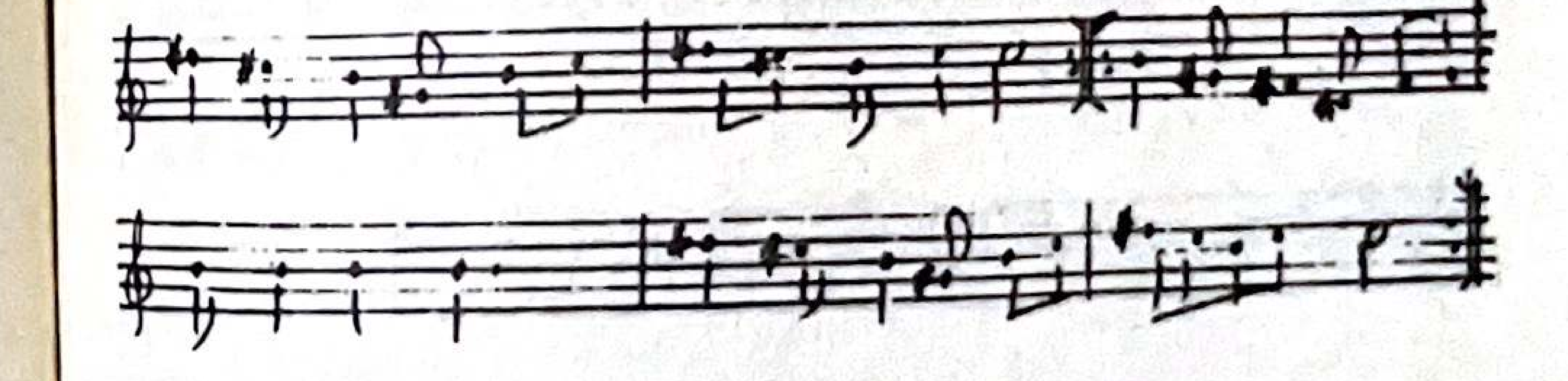
(٤) بدوس

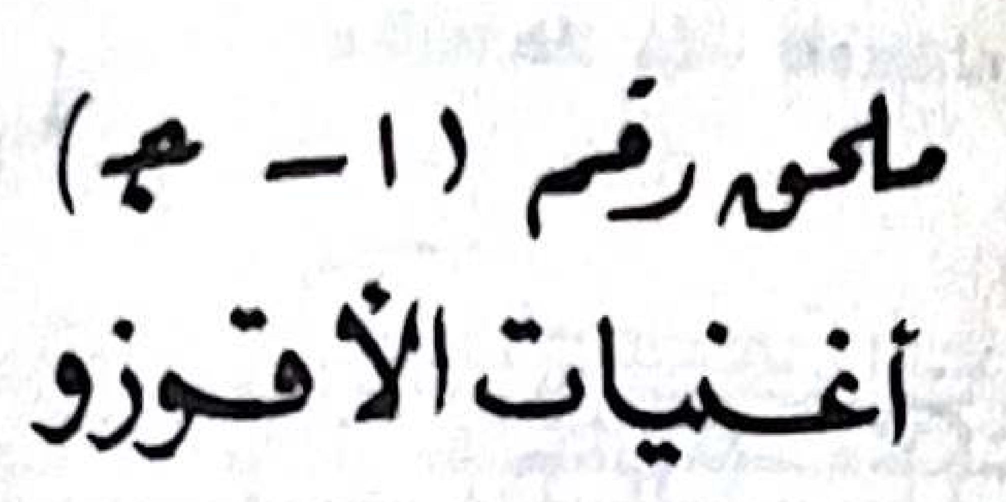


(٥) جوبا



(٦) سبع يوم يااينى أنا
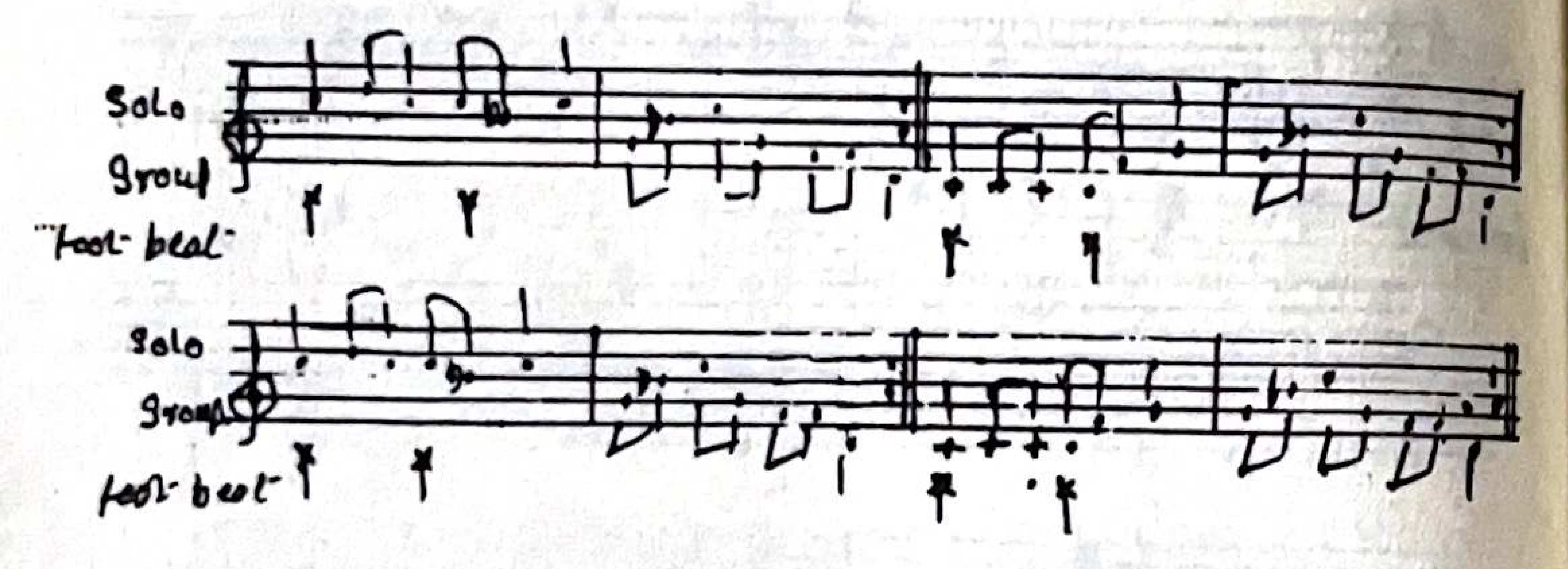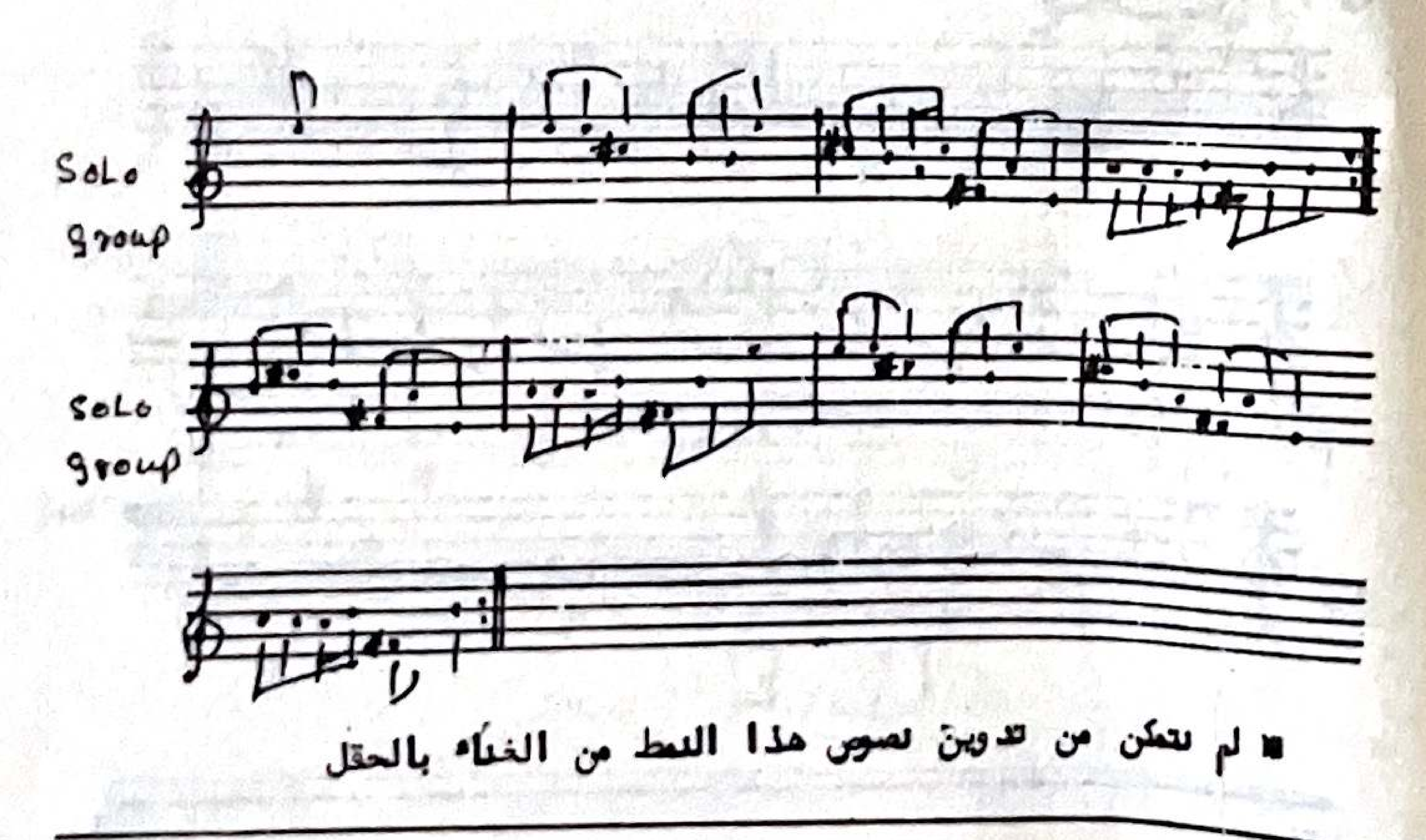




ملحق رقم (١ ـ جـ)

أغنيات الأقوزو

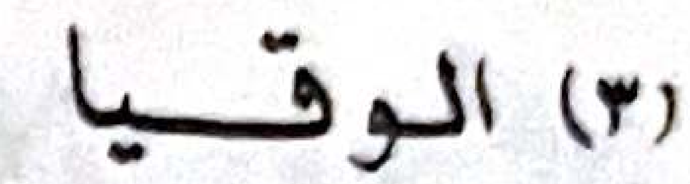
(١) سندل هجوى

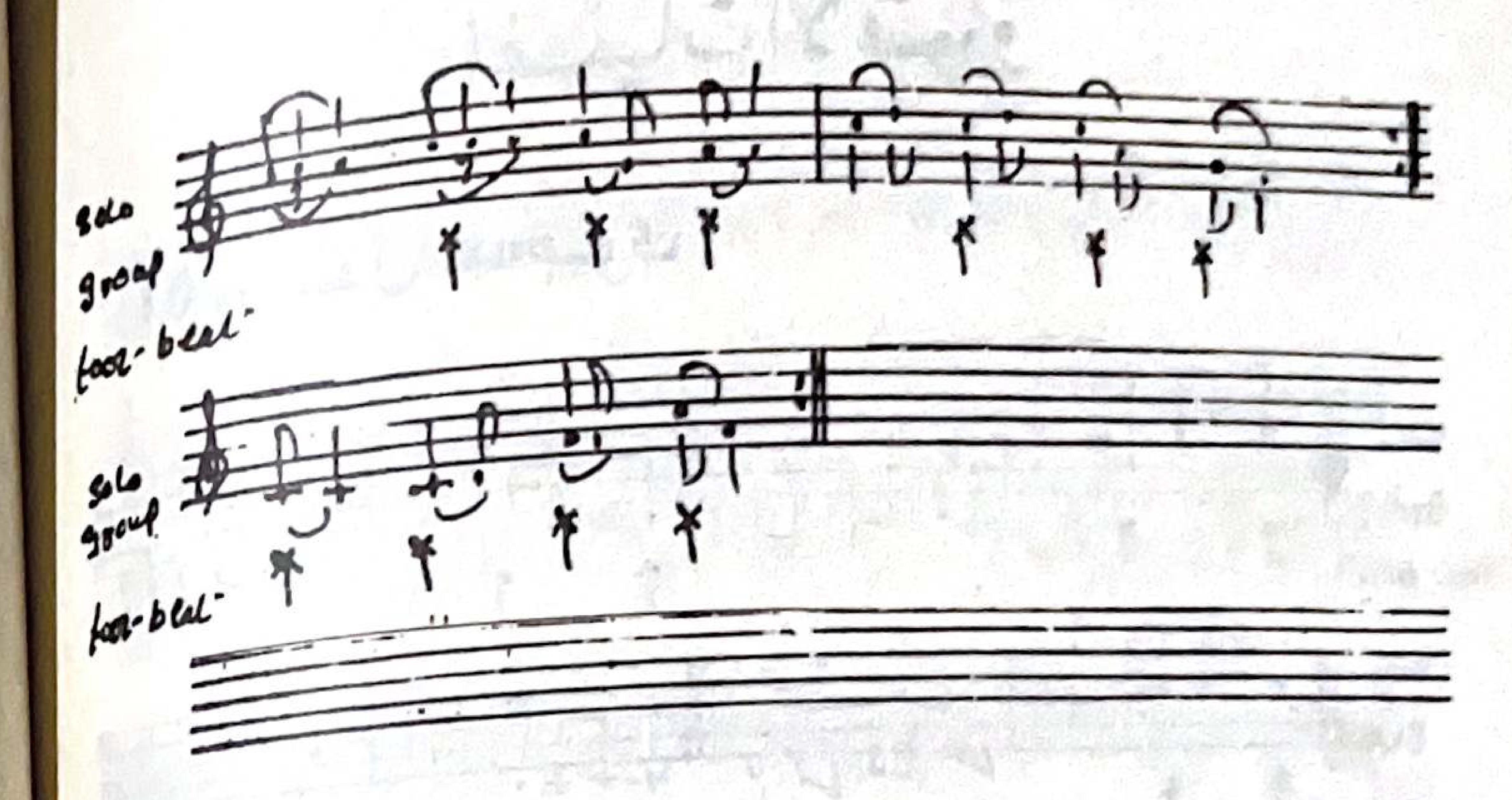


(٢) يواماد

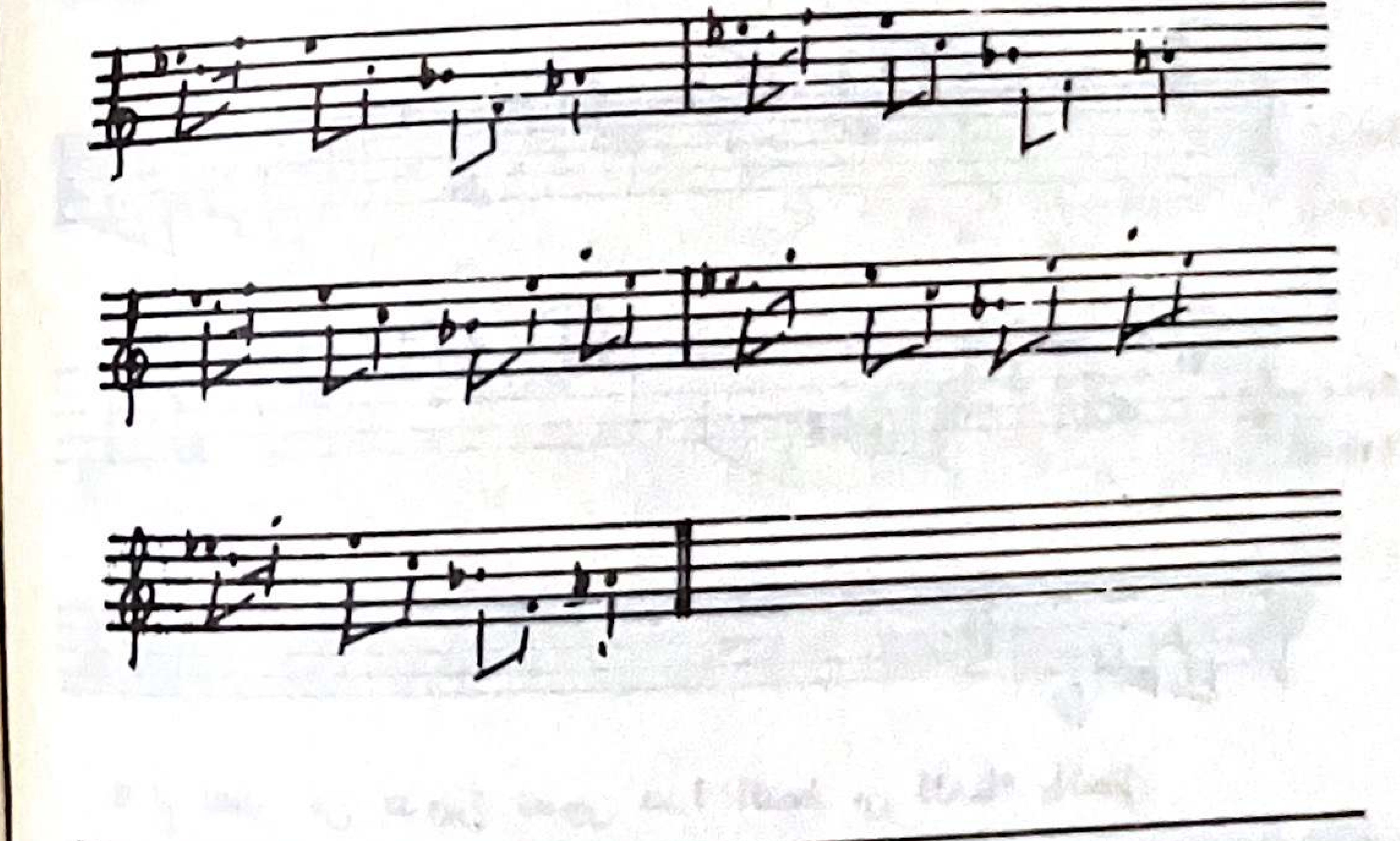


* لم نتمكن من تدوين نصوص هذا النمط من الغناء بالحقل









(٥)

Solo
Group

(٦) أريستو

Solo
Group
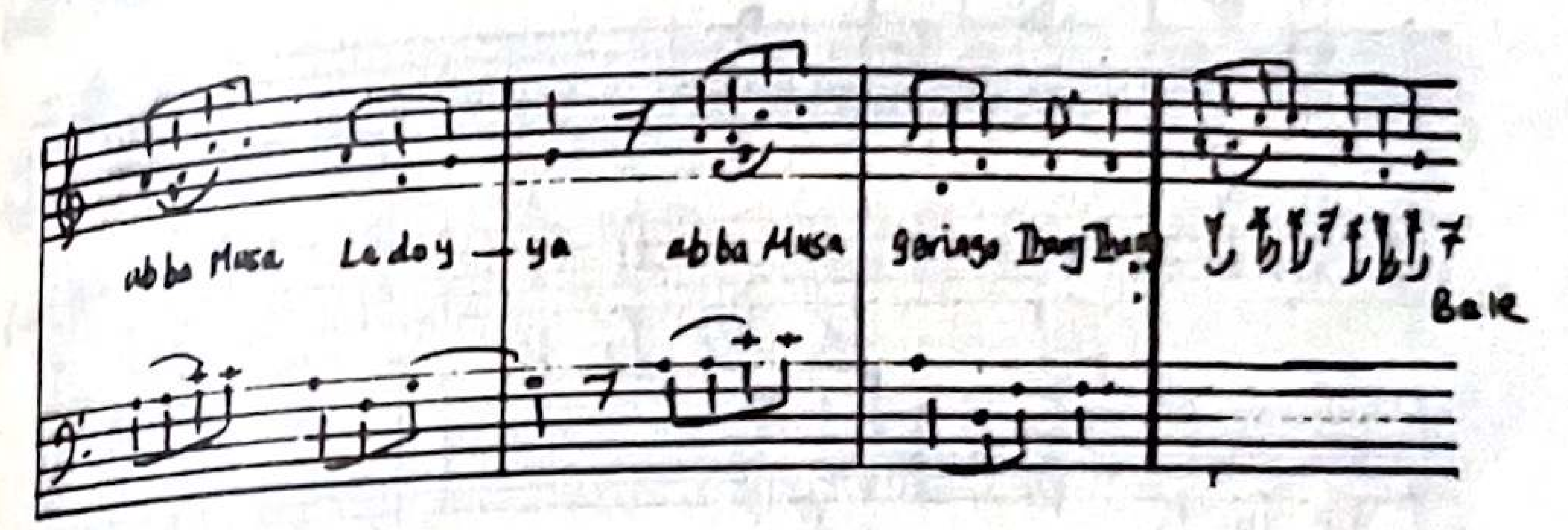
foot-beat

etc

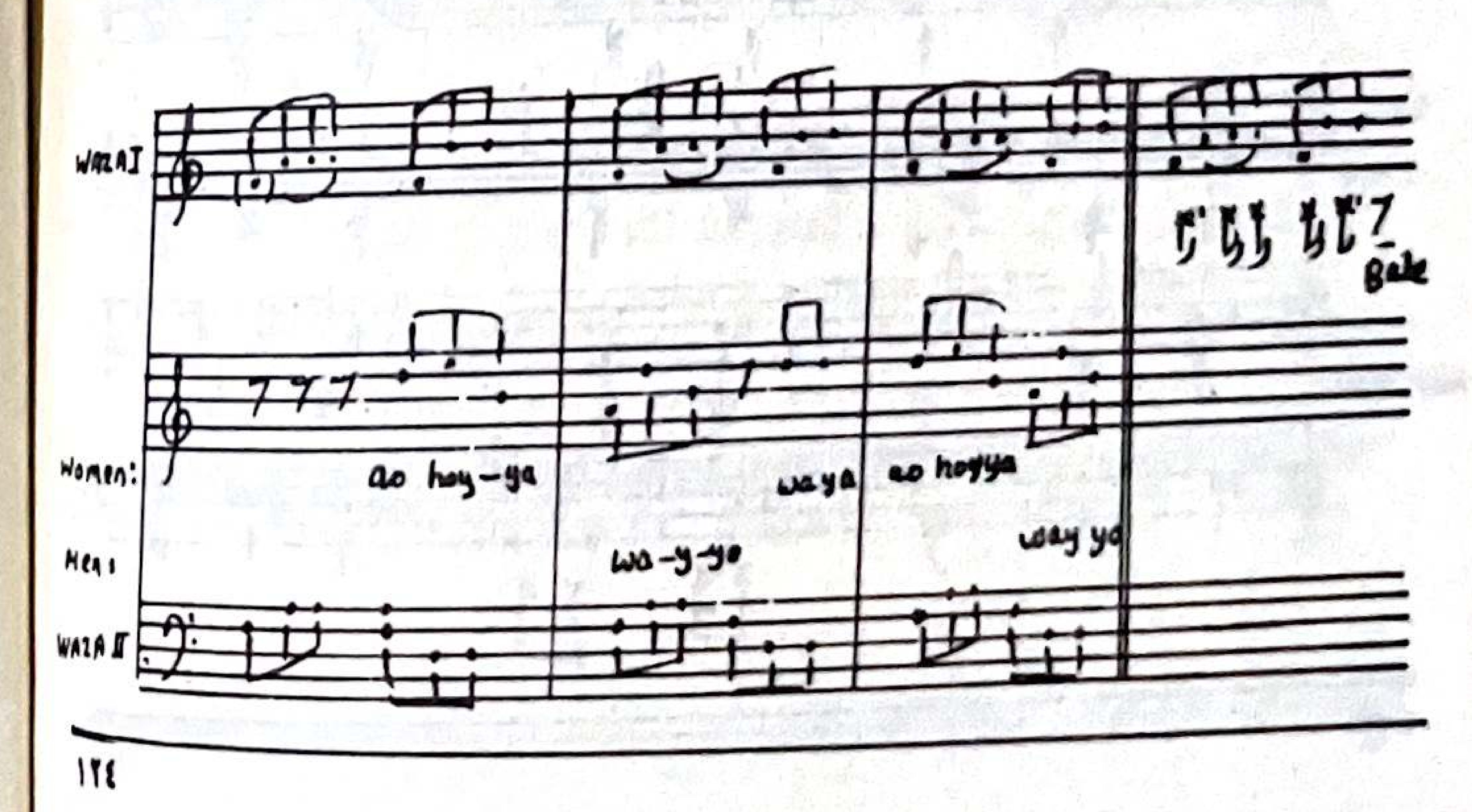
ملحق رقم (١ – د)

أغـنيات الـوازا

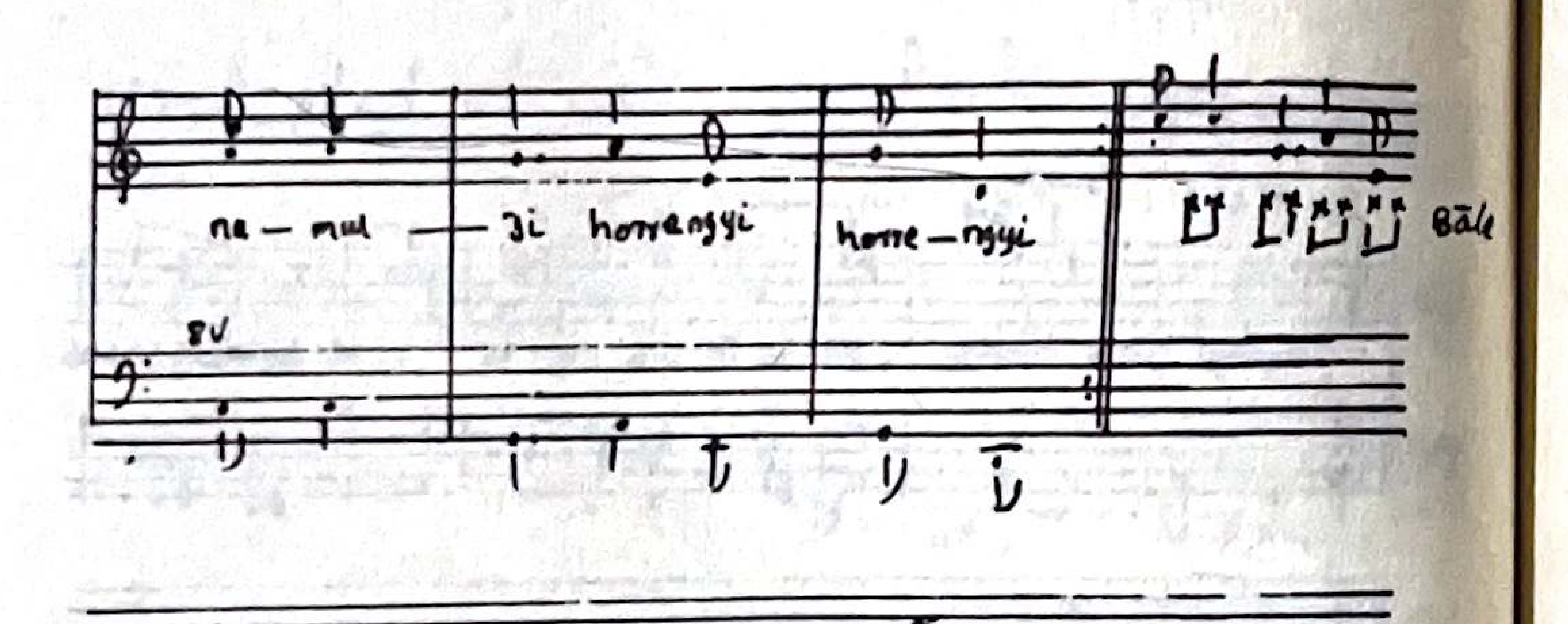
(١) أبـا موسى



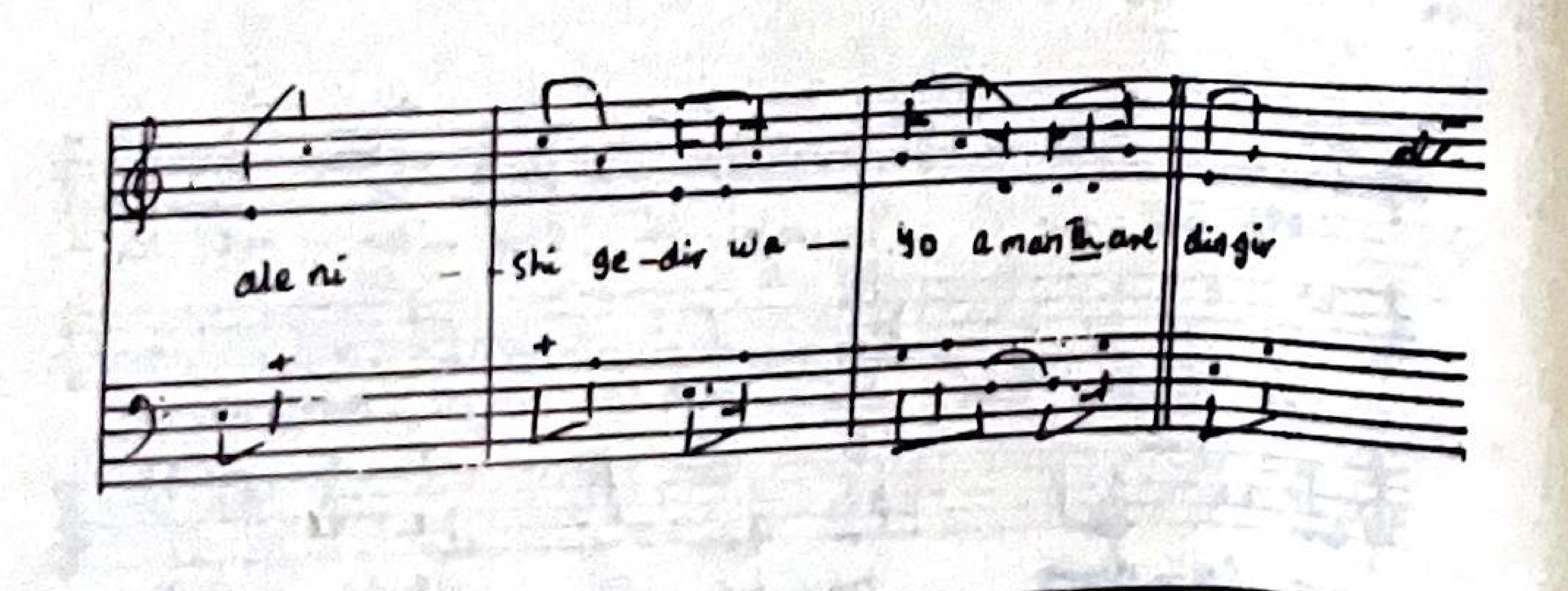
(٢) اخـارو «الحرابة»



(٣) نمولجى



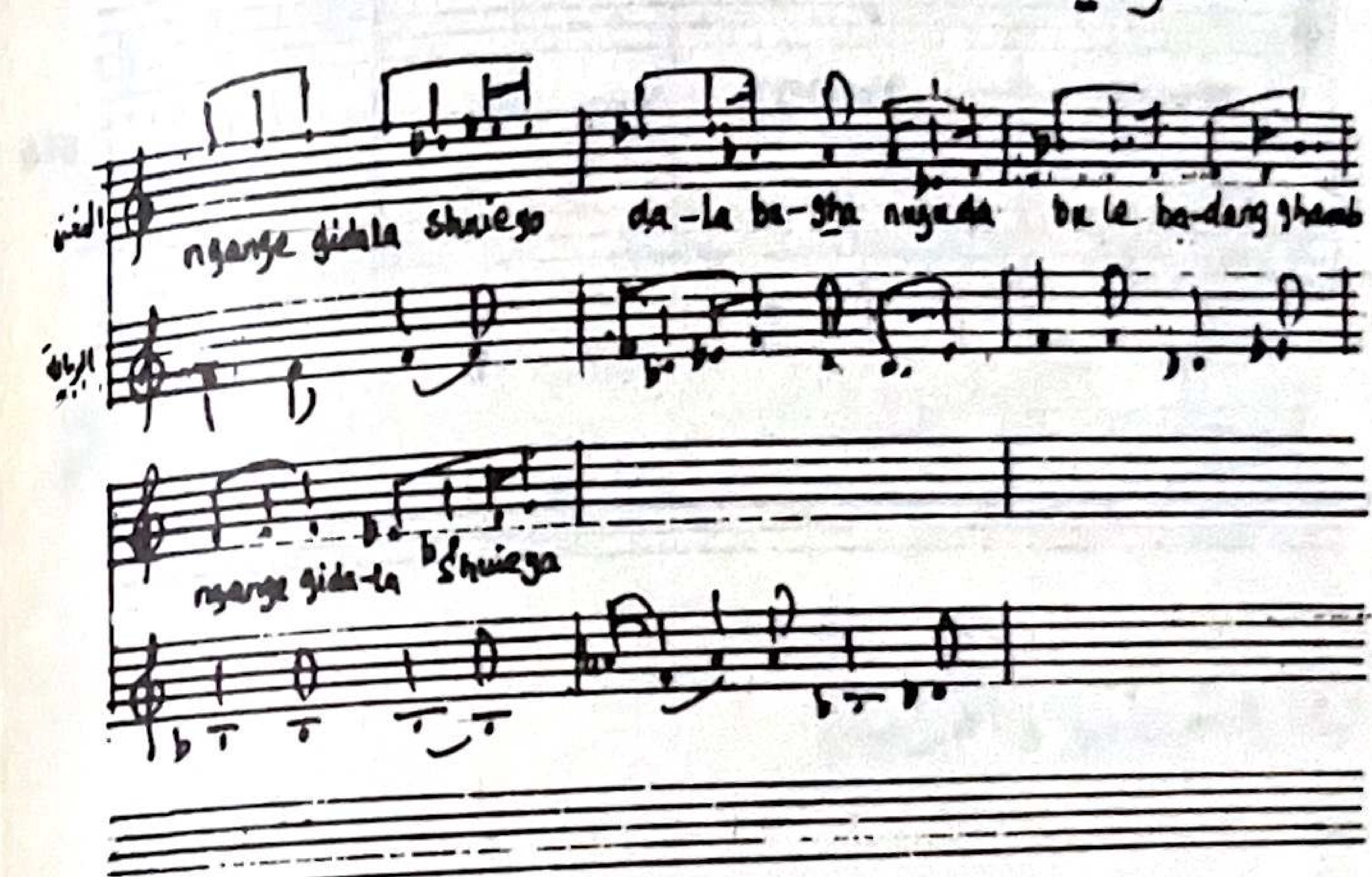
(٤) لـنشى



ملحق رقم (١ - هـ)

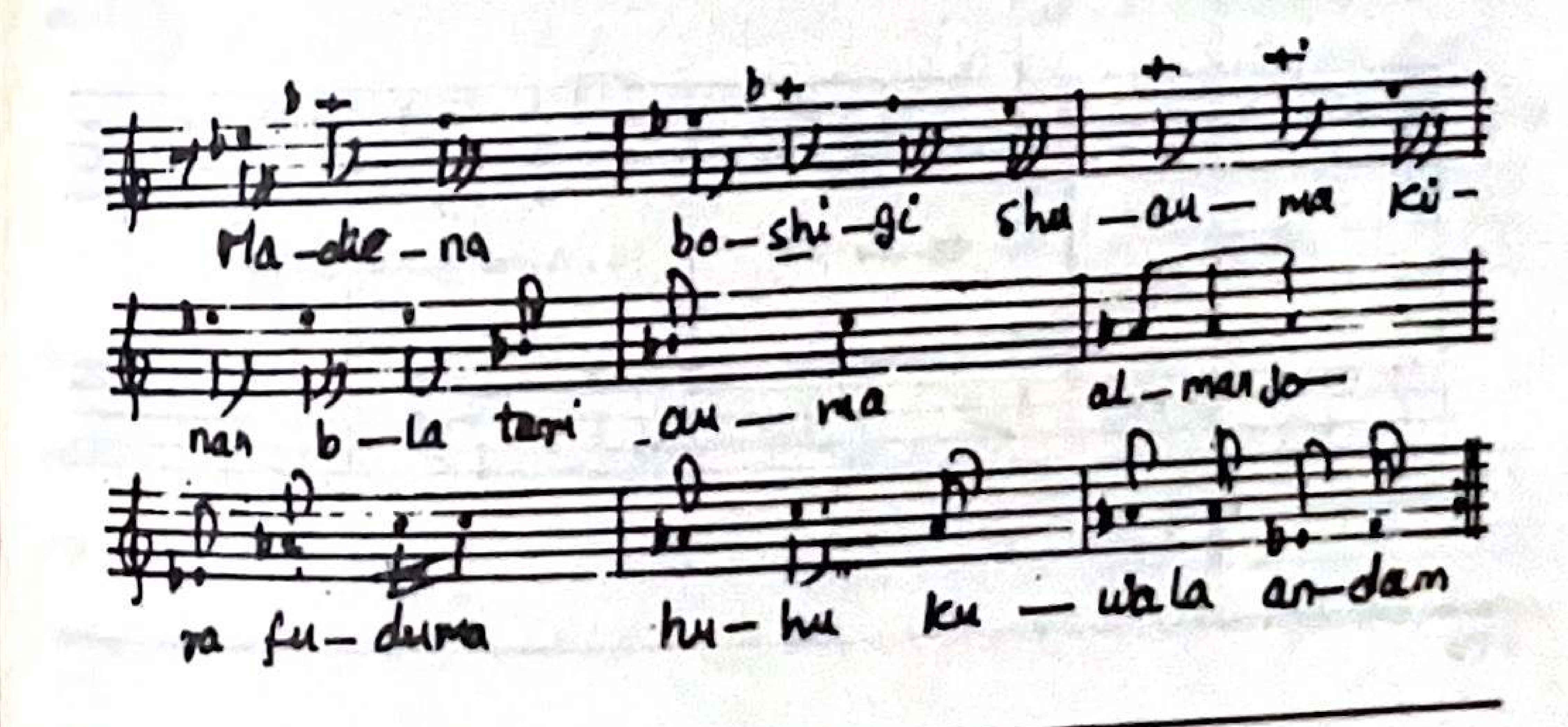
اغنيات الربابة ابنقرنق

(١) شوايا





(٢) مدينة



(٣) فاصنجي

المغني
الربابة

fasinje na fighulang au-we fasinje

na fighulang du-we fasinje na fighulang

au-we fasinje

munzu badi ta-ga-zun gahayl- abakar mu

Shaye nugur dagi imbis-ele

ملحق رقم (٢) نصوص الأغنيات

أولا: أغنيات الهوكى Hokke

الراوى منتر أحمد محمود

. قيسان ،أكتوبر ١٩٨٣م

أ ـ أغنيات " الهيشالى "Heshale

(١)

Hummuth bartha fudi hore ghazi

zilba bunthale unhara madale

Hangir thohage shulyi Nagara hichil

unhara madale

Hummuth bartha fudi hore ghazi

بينما الخادم يقوم بجمع جذور الأشجار

قمتّ انا بحصد الذرة وحفظها فى مخازنها

(٢)

Dage thango Busa Jimaya

"Al Muse" Dage ummangho

Dage thanga Buse "Jimaya'

" العوس" أريد حقى

أريد بقرتى كى أرعاها

أريد بقرتى "جيمايا"

(٣)

Manghal nagura nanghal nagura le

Bagha shaba longoe shaba bulga fa rotha

Chesa busha irin thare nagura ba

Hiba muwa nabuna barvat

اترك الاحتيال أيها الضبع

أزل عن ظهرك هذا الفـــراء

فقد أخبرنى الرجال بـأمـــرك

ان النـار ترعبك وتجبرك على الفرار

(٤)

Mieyo madi bangbag magabaree

Mieyo ado hora "Thadashi"mazibishi

Daghaling bishi hummuth bartha ado galulagi

wada husha mahushe bong anharalu

thazzabitu Thang Thang

اننى ذاهب الى " اداسى"

فأنا لا أحتمل هذا الأمـــر

اذا أعاد هذا العبد الكرة مرة ثانية

أوقفته عند حده داخل منزل "الضابط"

(٥)

Hamal hashi Tha ngyera auwe

Mushang"Adam""Jimaya" hu shalu

Hamal hashi Tha ngyera auwe

خرجت مع الشبان الى الخـــلاء

"جيمايا" بنت آدم بها مـس من الجنون

لقد خرجت مع الشبان الى الخـــلاء

ب ـ أغنيات أبونق أونق غورى

(١)

Nangil "assugo

ghaloga nadu nathing abudena

Muso, ghaloga nadu nathinga abudena

ما بال " موس لا زال بالسوق

متى يحضر لتناول الطعـــام

(٢)

Addu du bala Thadarhadi bishi wa ieyo assiyar eiya

garing barnang assiyar eiva

خلف دلك الباب تنمو زهرتى المغيرة

لقد قطفها جارى الذى يسكن يميـن

(٣)

Dungula re muggo, dungula re muggo

Seengho, aafiyo huru, Seengho

كنت موفقا فى صيدى

فقد اصطدت "تيتلا"

(٤)

a Sharbe aundu wory "Hissena" Ladoye

wala Shambalo mee gadi geraang

thashoriya shargt

"حسين " اشترى "برشا " مثقوبا

لا تعالج الأمور بهذه الكيفية ياولدى

تحس موقع قدميك قبل ان تخطـــو

(٥)

Wala la da malafe-yo "Mad

Safi safi-yo wasuga Madani

لقد أقسمت ان تصحبنى الى"مدنـــــى"

سوف اقاتل من أجل ان تصحبنى الى " مدنى"

(٦)

ami milindo gharno

madoli madi thagushung

begu bulundo gharno

(٧)

dagido shiniro?

Shiniro bub Ariegha

Lafa hanhayo Ariegha

Lafa guguyo Ariegha

لمن هذا الحمـــــار؟

آنه حمار الضيف "أريقا"

أنا لم أتعرف على "أريقا "بعد

ولم أتعرف على حماره أيضا

ملحق رقم (٢) : نصوص الأغنيات *

ثانيا : أغنيات الدلوكة "Dalluka"

" أوفد " "Aufud"

(١) هرف الآين يـجـنـــــــو

نمشى " دمازين " تيسورو"

شايلا قلوبنا ورتاه شويـا

(٢) هســن ياهســن اشان قلبى

هسن ياهســن اشان اتين

(٣) كلمو لى السكن فى "أم دروب"

هبيبىالما اندك زوق

قلبى وقلبك ماســـوا

آهسن يوم يلاقينى

آهسن يوم تهدسنى

هبيى الما اندك زوق

قلبى وقلبك ما ســوا

مرا مرا تاود الامـــــى

فى "بدوس" أرو المهنـــــا

لقيتو ماشى بجنب النادى

داير يلاب معاك الكـــورا

لى " بدوس " أرو المهنـــا

لقيتو ماشى بجنب الشارع

سالتو مرة وما نسانـــى

فى " بدوس" أرو المهنـــا

---

(٥) النوم النوم يـاآنـــى انا

الساعة ست الساعه ست سباه

الساعة همس الساعة همس مـــاء

سبع يوم ما ربى بيايد

" ابو لنقى "Lingy" زالان منى

(٦) أبو جمال سودانى يا

أبو جمال سودانى يا

شماشا والله جونـــا

جوبا ماليك الينـــا

جوبا مالك أليا انـــا

جوبا شيل نوم عينيا انـــا

يوم القطر شالو آنا

شال قلبى قبالو انا

ياريدا ريدتنا آنـــا

كلام الهب البينا آنـــا

ملحق رقم (٢) : نصوص الأغنيات

رابعا : أغنيات " الوازا   WAZA

الراوى : فطر ليلو

(١)

aba maring aba wisha

abo thulogi aba wisha

اذنى ترتعش

من الذى ينادى

(٢)

Basha gir zii bagha basha mo jii Jamushe

لا تسخر من مرض

فالكل معرض لذلك

(٣)

abba "Musa" la doy-ya

abba "Musa" Yeringo thang Thang

أبى " موس " يبلغكم تحياته

(٤)

Lenishi Mushang wayo amanthare dingir

والهفتى على تلك الفتاة

انها ترتدى " سكسا " مشكلا

(٥) al Khowaja add Thalogi Shaba mansha

الخواجة " الذى حضر لزيارتنا

يشبه شجرة "الجميز"

(٦) "Abrahiema"bay wathila agudi

" ابراهيم يبكى لفقده آخيه

(٧) Dada Iumane bale balaul

"دادا" ما هذا

انه " الجمـــل "

ب ـ الراوى : آزاقو آونشـو

مرزوق جابر

آشاغت   نوفمبر ١٩٨٣٠

(١)

ngange gidala shuieyo dald

bagha mugua bule badang gharab-bown

أنها"شوايا "

تصر على عبور الخـور

(٢)

Madiena bosshigi shuamum

kinkan bala Tari auma

al manjora Fuduma huhu

kuwala andam

"مدينة " كالت لى السباب

أنها تسأل الله أن يطلنى نارا

وأن يصير جسدى كالذهب المجمر

(٣)

rutha manzi tingalo merda

mielao taghole beyi

rutha manzi

أنها تربط "سكسا" على خصرهـــا

تلك الفرس البديعـــة

كم أرغب فى شرائها

(٤)

fasinge na fighulang auwe

fasing fighulang munzu badi tagazum

gahayi

abakur mushaye nugure dangi imbisslo

الى أين أنت ذاهب أيها "الوطواطـى

فالشيخ الذى كان يأويك قد رحـــل

الشيخ الذى كان يملك المزارع والذرة قد رحل

ملحق رقم (١) : نصوص الأغنيات

خامسا : أغنيات " الربابة آبنقرنق

أ ـ الراوى : عبدالرحيم محمود

سبت آبوغـــــو

قونى ،نوفمبر ١٩٨١.

(١) ان الرجل يتخذ له زوجـا

كى ترعى امـــــه

وتعد لها القهوه وماء الا ستحمام

ghashang gallay a jusa amay

wala orieshu va yu wala ghuna

aguda da waliega

(٢) لا تكن عبيـ واترك الدجاج

فليس كل الدجاج ملك لنـا

bagha lal-ghasnama a mutu dal

baieyo mise farongi

adieding ongongle immarre

(٣)

Sudanin ghalo chito nyaera

Nkataba al-warage aela shume

ago molene abul ghabiya

هذه أوامر الدولة

المكتوب على الورقة يأمر بقطع الأعشاب

" شومى" لا ترمى الناس بالحجارة

(٤)

nandul al hidma ti Baba

namulkog khothare

mushang Ingiliez malghalba

al-ghaba mabulga roti

لقد شددنا الرحيل الى " بابا"

لقد كنا نبحث عن عمل نقوم بـه

تلك الفتاة التى تدعى " البابا"

أخبرت والدها "انجليز" بأمرنا

(٥)

hashi bilo holli augurare

ndamir ghonte tire

مابالكم تقفون عبى المشروع هكـذا

كيف يثنى لهذا الطائر أن يشرب

(٦)

gungulle wala ghanne assarya dare

dungulle agura darru mughado

hulpare daghange addaru

اذا تواصل العراك بيننا

فسوف أضرم النار فى متجرك

وشيخ الحلة لا يانبل مثل هذا الأمـر .

ملحق رقم (٣) مقابلات

مقابلة مع الراوي : علي محمد الامين ،فيسان اكتوبر ١٩٨٣م

سؤال : كلمنا عن تاريخ المنطقة دي قبل الاحتلال الانجليزي الاخير للسودان .

الاجابة : اولا المنطقة هنا قبل التركيه كان الحكم فيها اقطاعي طبعا . كل الناس عندهم حد معين يحكمو فيه قبل كان حكم البلد عام ،اللى هنا بنى شنقول حكم السودان ،بينتمو لقبائل الفونج .

- بنى اميا - فترة اتلاشوا هم وبقى الحكم عند "اليعقوباب" واليعقوباب كان حاكمين البلد لقايت ما جاء السورا دي حتى اتغيروا منو ، السورا الاثيوبيا ..

سؤال : اهم القبائل البسكنو المنطقة دي كانوا منو ؟

الاجابة : من قديم الزمن "برتا" اطلوا غير"برتا" مافى ناس هنا . شويتين كدا جو عليهم "السودان" ديل .

سؤال : ديل جو من وين ؟

اجابة : جو نازحين من الشمال من بدري خالص . يعنى سموهم هنا لمن جو سموهم "ميو" . البرتا اطلقوا عليهم اسم "ميو" دا .

سؤال : "ميو" ديل غير "الجلابا" ؟

الاجابة: لاغير الجلابا ،ميو دا اول حاجا حتى بعدين الجلابا ؟

سؤال: طيب التسميات بتاعت "الوطاويط" دي جاتا كيف ؟

الاجابة : ايوا ،ما قلت ليك الناس الاول البرتا هنا سموهم "ميو" ديل الناس الاول سياد العادة ديل زاتم ،عادة الهوكتى فلمن جو "الجلابا" شافو انسب ناس ليهم ياهم "ميو" ديل لانهم سمر . فمتزجوا معاهم . فمثلا جو السنا دي اتنين

من"الجلابا" السنا التانية جو تلاتة جو اربعا ،بقو عشرين ، بقو تلاتين الا ولانين ولدوا ، ازوجوا من بعضهم ، كدا . لمن كتروا ،فكروا انهم قلعوا الحكم دا من الناس دي ل زاتم ،بلا عاد ولا حاجا بالشكل دا العندو عادا يمشى يطلع ليه فى جبل يعلموا هناك . هجموا عليهم هجما والقاوم غايتو اعتقلو ،وستولوا على الحكم بالشكل دا . استولوا على الحكم فترا قريب ظهور المهدية فى السودان . بعدين الحاكم الكان هناك فى بنى شنقول ،اعتقلوا الامبراطور بتاع اثيوبيا بقى اولا عمو قاعدين هنا لاكين ما عندهم قوا القوا عند البرتا . فستولوا البرتا على الحكم . و"ابراهيم داموش مشك الحكم وقال ياجماعة الحكم دا ما بمشى الا نقبض على "الوطاويط" دا اي واحد "جلابى" ابوه جلابى وامه من البرتا ، دا "وطواطى" تقبضو طوالى ، فصار الاسم..

سؤال : فى حاجة تانية انا الكلام القالو عنها مال وقع لى كويس اللى هيا ، الموركى " ؟

اجابة : ايوا انا بوريك "الموركى" . هو اطلوا "الموركى" دا من عداوا . مثلا القبيلا دي مثلا مشت كتلت ليها زول . دخلوا الناس واسطه يدفعوا ديا ، يدفعوا حاجات بالشكل دا يتصلحوا فى دي لاكين تبقا عداوا بعد كدا . لانوا انت الكتلتا دا قبيلتك ما حتسكت . حتعمروا ليكم لعبة وتغنوا : لمن لقينا كورك ، وعمل كدا وفزع وبكى وكلام بالشكل دا تعملوا ليهو غنوا ، تلات اربع غنوات . هاديلك كمان بنتظروكم فى وكت اخر ، يمشوا يرسلوا ناس يقول ليهم امشوا كلموا ناس فلان قولوا ليهم بكرا عندنا قنيص ،كلموا الاولاد قولوا ليهم بكرا واحد يمشى الخلا ما فى . الناس يضربوا القرن يكلموا ناس الخلا يقول ليهم : ياجماعا بكرا زول بمشى الخلا مافى . الناس يضربوا القرن يكلموا ناس الخلا يقول ليهم ياجماعا بكرا زول

بمشى الخلا مافى ، القبيلا الفلانيا بكرا بكرا قريب هنا اجيب لى قنا ولا اجيب لى حاجا بسيطا واجى راجع ، ها دا لقوا هناك بنتهوا منو . يقطعوا ايد ويقطعوا راسو ويفوتوا . بعدين يوصوا ليهم يقول ليهم والله انحنا كتلنا لينا ولد هنا ، امشوا ادفنوا ، يجوا يجيبوا يدفنوا .

هم هناك يمشوا يعمروا ويغنوا ، وبعدين يومين تلات يجوا التعزيا ، يجوا التعزيا عديل كدا ، التعزيا دي ما يجوا يشيلوا الفاتحا ولا كلام زي دا ، يجوا ب حرابم ويعرفوا ويغنوا ، انا البعمل وانا البعمل لمن زريتوا عمل كدا ،وقام بكى وعليك الله خليني وبتاع .

بس وديلك المكتول منهم برضوا يشيلوا حرابهم ودرقم ويقيفوا لاكين انت المكتول منك دا بتنكس الحربا كدا هم ديلك الجايين من برا بكوركوا وبجدعوا ويغنوا .

بعد ما عرضوا كويس ، خش النسوان بكن ، وانتوا برضوا اخدتوا ليكم بكيا وقعدتوا ، ادوكم غنمايا غناميتين شلتوهم ومشيتوا .

بعدين لمن اتقدمت الحكايا دي كدا ،قالوا المسالة دي مستمرا ، احسن تبقا فى البهايم والغنا ، بنى ادم خلو فبقوا فى ضبيح البهايم والغنا بس .

سؤال : طيب العاده بتاعت "الهوكى" دي بدت بتين ؟ عموما كدا وسببا شنو ؟ ..

اجابة : العادات بتاعت "الهوكى" دا سببا اطلو ، لمن جوا الناس ديل اللهما (ميو) ديل زاتم ، جوا فى البلد هنا طبعا فى شكل اقليا ، والبجى من برا اساسا من زمان مابنزل الا عند رئيس البلد ، فنزلوا عند الرؤساء ، هم طبعا متنورين شويه اكثر من الناس ، من البرتا ، فعاشوا مع البرتا ووجهوهم فى معايشهم ذاتا العادا دي لمن خلقوها واستمسكوا بيها الناس ، بقت زي الراسا زي الراسا اي زول منهم فى حت براس الناس يكبوا الموبا مثلا ، ينشروا الخبر دا لكل الجهات زي شبت شرما بتاع هلال رمضان يبتدوا الناس اذا كان قال مثلا يوم عشرة فى الشهر الفلانى ، يوم يوم عشرين يكبو الموبه ، خلاص كل الناس تطلع ليهم النشرا دي من الراسا هنا ويكبوا الموبا . جدع النار مثلا باليوم الفلانى ، كل الناس يجدعوا النار فى الوكت دا . فعلموا الحكايا دي زي علكا على الناس وصارت ملكا فعلا .

سؤال : دا يعنى لمن (ميو) ديل جو البلد هنا ، ماكنوا هم المشايخ ؟

اجابه : لا ماهم ، بسبب العادا دي استولوا على المشايخ ذاتا . وفى جزو من الناس عصوهم القاوموهم عطلوهم ، واسولوا على الحكم وبقوا هم حكام البلد بسبب العادا دي ذاتا ، استمرت القصة دي حتى انو بعد ما ظهر "اليعقوباب" ديل اللهم 'ميو" ديل واستولوا على الحكم بقى ديل ما فضل ليهم شى الا عاداتم دي . كل زول مشا سكن ليهو فى جها ويعمل العادا بتاعتو دي.يحترموهو الناس كايمان فى الشى زاتو ، الاحترام البلقاهو من الناس كهو ايمان بالعادا دي .يعنى من "ابامر من هناك لغايت "ليسان دا كبوا الموبا ، زول بولع نار بر مافى ، زول يمشى فى الحله لابس طاقيه مافى ، لابس مركوب مافى ، العادا دي كانت قايمه انحنا شفع شفناها .

سؤال : طيب بتفتكر انو غير السبب بتاع السلطة دا ، العادا زاتا بالحاجات البسوها فيها عندها غرض تانى ؟ يعنى اشمعنا فى شهر شهره ـ ليه ما تكون فى شهر واحد ؟ .

اجابه : ايوا ،هو اصلها عادا موسميا ، يعنى مثلا الناس زرعوا وحصادم طلع ، خلاص بيعملوا العادا دي .

سؤال : طيب النار دي الجابا شنو ؟

اجابة : النار دي ، جدع النار يعنى خلاص ابرانا باطلاق النار الناس بحرقوا الوساخا وبحرقوا اي حاجا ، لانوهم ماسكين انو زول بحرق نار مافى الا هم يجدعوا النار ، دي الحاجا اللاحظناها مافى

زول يكون وساخا هنا مامكن يحرقا الا يدخلا جوا البيت لاكين بـرا
لا ، الا هم يجدموا النار ، بكرا خلاص الناس كلهم يحرقوا الوساخا
والداير يحرق قش يحرق .
سؤال : المويا ذي شنو اليكبوها دي ؟
اجابة : المويا دي ماهى العادا زاتو .
سؤال : يعنى اشمعنا المويا ، بتفتكر فى اي علاقا بين المويـــة
والنار؟
اجابة : العلاقة شنو ، انو هو شيخ العاد يجى ويفز الشجرا بتاعتو
دي ويجيب حرابو يختها ويكب المويا . وعندو دعا هنا يقولـــو
شنو ؟ دا خلاص ابتدوا لعبت الموسم . كبو المويا اليلا ، ابتـــدوا
اللعبا دي من اليلا الى ان يتم سبع وعشرين يوما يجدموا النار بس
دي معنى المويا .
سؤال : طيب الرقصات المرتبط بالعادا شنو ؟
اجابة : الرقصات المرتبط بالعاد اللى هو "ابونق اونـــق" دا ،
"ابونق اونق" يطلق على كل لعبه تلعب فى الموسم بتاع كب المويا
ابونق اونق دا يشتمل لعبتين تلات لكن الاسم الاطلى "للهوكـــى"
اسمو "ايرو" . دا الاسم الاطلى .
سؤال : كلمة "ايرو" معناها شنوا ؟
اجابة : كلمة ايروا معناها اسمو شنو ، هى اسماء ايرو بـــس
كدا .
سؤال : يعنى مش "هوكى" ؟
اجابة : لا مش هوكى بس حسب الغنا سموهو الناس ساكت .
سؤال: طيب الشياخا بتاعت الهوكى انا لاحظت انو هنا فى قيسان
الشيخا مرا ، وهنا فى (ابامرعن) قالوا الشيخ كان راجل ومـات
السنا الفانت هو المفروض يكون الشيخ مرا ولا راجل ؟
اجابة : مفروض يكون راجل .
سؤال : والنسوان ديل شنو ؟
اجابة : مافى راجل يعنى ، دي علامت انو مافى راجل ، انـــو

مافى راجل من نفس القبيلا .
سؤال : نفس القبيلا ولا نفس البيت ؟
اجابة : ياهو يعنى من نفس البيت مافى راجل بالراجل الفى شافا
العادا دي ما نافعا وانسحب . زي "بلا" مثلا محل انتـــو
كنتو - فى ابا مرعن - مانسحب . مافى نفس البيت وانسحب لغايت
ابوهو مامات كان متمسك بها "بلا" . واخوهو لغايت مامات السنـا
الفاتت متمسك بيها ، لكن هو رفضها بدري .
سؤال بتفتكر سبب رفضو ليها شنو ؟
اجابة : سبب رفضو شافا بتتعارض مع الدين .
سؤال : فى "ابامرعـن" انا لاحظت فى زول بضرب فى ربابـــــة
"ابنقرنق" فى حاجا زي دي فى رقصة "الهوكى" ؟
اجابة : فى غنا "الهيشالى" بضربوا - مافى نـاس
متمسكين بجدع النار دي ،لاكين ما بعرفوا يغنوا "الايرو" دا .
فى مثلا عندنا قبيلا هنا اسمها "تينزا" - فـــى
جزو منها بسيط فى السودان - ديل متمسكين بكب المويـــــا
واتاسروا بالقصا دي من زمن ، من زمن ، "ميو" بكبوا المويـــا
وبيعملوا اي حاجا ، لاكين مابعرفوا يغنوا "الايرو" دا فيعملـوا
ليهو ربابة ..

مسرد الكلمات عسيرة الفهم

أندراب: الاسم النباتى Gordia ovalis

برش ، الجمع بروش: مفرش يصنع من جريد شجرة "الدوم"

باصا أو "البوظه: نوع من الخمور البلديه يصنع من الذرة وهو يحتوى على نسبة ضئيله من الكحول وتسمى فى مناطق اخرى من السودان " مريسة "

بنبر ، الجمع بنابر: مقعد يصنع من خشب الاشجار وينسج بحبال تصنع من لحاء الاشجار .

بخسة الجمع بخس: الاسم النباتى Calabash

جميز: الاسم النباتى Ficus Sycamorus

جلابة: كلمة تطلق على التجار الوافدين من اواسط وشمال السودان .

جلالة: يعنى بها عبارة "جل جلاله الله "

دوم: الاسم النباتى Hyphaene Thebaica

دليب: الاسم النباتى Borassus aethiopum

دلوكة: آلة ايقاعية تصنع من الفخار على شكل جرة مفتوحة الجانبين وتكسى بجلد ماعز بجانب واحد .

دوباى: انشاد فردى بالعامية العربية يؤدية الرجال فى امسيات السمر والافراح لاتصحبه آلة موسيقية ويتسم بالتطريب الصوتى

هجليج: الاسم النباتى Balanites aegytiaca

طلح: الاسم النباتى Acacia Seyal

طار: آلة ايقاعية تشبه الرق ولكنها اكبر حجما وتستخدم فى حلقات الذكر

كتر: الاسم النباتى Acacia Millefera

كسرة: نوع من الخبز على شكل فطائر يصنع من دقيق الذرة .

نبق: الاسم النباتى "Ziziptus Spina Christi

نوبه: نوع من الالات الايقاعية اسطوانية الشكل تصنع من الخشب تكسى بالجلد من الجانبين وتستخدم فى حلقات الذكر .

تكل: مبنى صغير يخصص لطهى الطعام

سويبه: مبنى يخصص لحفظ الذرة

سفاريق: المفرد "سفاروق " قطعه من خشب الاشجار تأخذ الشكل "٦"

عنقريب: سرير يصنع من خشب الاشجار وينسج بحبال تصنع من لحاء الاشجار . الجمع عناقريب

عصيده: نوع من الخبز على شكل عجينه يصنع من الذرة

قد: شرائح من جلد البقر تنسج بها " العناقريب والبنابر "

شنقالا: تعبير يستخدم لتعريف السكان الزنوج الذين يقطنون بالقرب من الحدود الاثيوبية .

قائمة الرواة

الاسم	الجنس	العمر بالسنة	الوطن	المهنه	الوظيفة الموسيقية
١) ازاقو اونشو	ذكر	٤٣	اشاهب	مزارع	مغنى على الربابة
٢) ابونيريه بينى	ذكر	٦٢	قونى	مزارع	صانع ابواق وازا
٣) مرزوق جابر	ذكر	٣٨	اشاهت	مزارع	عازف على الربابه
٤) سبت ابو فنتو	ذكر	٤٠	قونى	مزارع	عازف على الربابة
٥) عنتر احمد محمود	ذكر	٣٨	قيسان	مزارع	من اسرة شيخ "الهوكى"
٦) عبدالرحيم محمود	ذكر	٤٣	قونى	مزارع	مغنى على الربابة
٧) على محمد الامين	ذكر	٥٠	قولو العضير	مزارع وعامل بمصلحة الغابات	
٨) قطرليلو	ذكر	٣٨	منجالو	مزارع وحمال	صانع ابواق "وازا"

المراجع العربية

(١) اسماعيل على الفحيل "وازا" مجلة "وازا" الخرطوم العدد الاول مارس ١٩٨٠ ٠

(٢) الطيب محمد الطيب – "الوازا" جريدة الايام الخرطوم ٢/١٠/١٩٨٧م ٠

(٣) الكساندرو تيبريو – نموذج من الموسيقى الرومانيه باللغة الرومانية اهدى لمركز دراسة الفولكلور الخرطوم

(٤) جمعة جابر تراثنا ومفهوم السلم الخماسى الخرطوم ١٩٧٩م ٠ الطابع العربى

(٥) ـــــ مجلة الموسيقى العربية بغداد المجمع العربى للموسيقى العدد الثانى ١٩٨٣م

(٦) زين العابدين احمد خليفه – وازا " مجلة الموسيقى والمسرح – الخرطوم العدد الاول ١٩٧٨م

(٧) محمدبن عمر التونسى تشحيد الاذهان بسيرة بلاد العرب والسودان (القاهرة) تحقيق محمود عساكر ومصطفى محمد سعد مراجعة مصطفى زياده ١٩٦٥م

(٨) مكى سيد احمد موضوعان (الخرطوم) بدون تاريخ

(٩) نعوم شقير – جغرافية وتاريخ السودان (بيروت دار الثقافة ١٩٦٧م

المراجع الأنجليزية

I-Add al-Ghaffar M. Ahméd:
1971: "al Berta and Wataweat", Journal of Economical and Social Studies, Vol. I.No.2.Khartoum.
1974: Shaykhs and Followers, Khartoum University Press.

2-Arkell, A.J. 1932:"Fung Origins", Sudan Notes and Records, Vol. 15, part II.

3-Azerdo, W.L.D. (ed) 1973:The Traditional Artist in African Societies, published by Fitzhenr, and Whiteside Limited, Canada.

4-Bauman, Gerd 1977:"Music in Miri/Nuba Mountains," University of Belfast.

5-Beby, Frances :1969:African Music, New York.

6-Castelli, E. :1981:"Musical Instruments from South Sudan. Early News and Specimens in the European Museums", paper presented to the Folklore and National Development Symposium, Khartoum 2-5 Feb.

7-Chatway:1930: "Notes on the History of the Fung," Sudan Notes and Records Vol. 13.
:1934: "Fung origins", Sudan Notes and Records, Vol. 17, part II.

8-Davies, H.R.J. :1960: "Some tribes of the Ethiopian Border land between the Blue Nile and Sobat Rivers", Sudan Notes and Records, Vol. 41.

14-Gunther, R. and Kerenyi, C. :1972: "Iahrtuch Pur Mufik alifehe Volks-u. Vokerkunde, "Berlin.

15-Jung, G.G., :1951: Introduction to a Science of Mythology, London.

16-Kebede, A. :1979: "Development of the Institute of Music", Report, Khartoum.

17-Lemma, T. :1975: Ethiopian Musical Instruments, I Issue, Adiss.

18-Levi-Strauss, :N.D.: The Structural of Myth and Totemism, ed. by Edmund Leach, Tavistock publications.

19- Lomax, Alen. :1968: Folk song Style and Culture, the American Association for the Advancement of Science New Brunswick, New Jersey.

9-Dorson, R.:1972: African Folklore, published by Fitshenry and Whiteside Limited, Canada.

10-Dundes, Alan :1965: The Study of Folklore, Publishers 46, 6t. Russell Street, London, W.C.1.

II.Evans-Pritchard, E.E. :1932: "Ethnological observations in Dar Fung," Sudan Notes and Records, Vol. 15, part I.

12.Giorogetti: F. :1952: "African Music with Special reference to Zande tribe", Sudan Notes and Records, Vol. 33.

13-Gottlieb, Robert :1983: "Report on the Musical Scales of the Berta, Ingessana, and Gumuz tribes of the Sudan", Bikmaus, Journal, Vol. IV. No. 3, New Guinea.

20-Haranda E and P. 1971: Structural Models in Folklore and Transformational essays, pub. by the Netherland, Mouton

21-Nalder L.F. :1930:"Funj Province Notes 1929-30 Sudan Law project collections Faculty of Law U. of K. (Manuscript).

22-Netti, Bruno :1964; Theory and Methods in Ethnomusicology, New York.

23-Nketia, J.K.K. :1970: African Music, collection of papers presented to a meeting in Cameroon, organized by Unesco.

:1974: The Music of Africa, pub. by George J. Mcleod Limited Canada.

:1981: "The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural analysis, "Journal of the International Institute for Comparative Music

studies and Documentation Berlin, in association with the International Music Council (Unesco), Vol. XXIII, No. 2.

24-Peter, R.H. :1970: Cents Frequency period, Calculation tables for Musical scoustics and Ethnomusicology, pub. by Walter de Gruyter and Co. berlin.

25-Plumley, G.A. :N.D.: El Tambur, The Sudanese Lyre or the Nubian Kissar, Great Britain.

26-Sayyid Hurreis P.A. :1977: "Folklore and Traditional education, "paper presented to the FASTAL colloquim Lagos.

27-Scholes, :1968:<u>The Oxford Companion to Music,</u> London.

28-Simon, A. :1980:"Music of the Nubians, Northern Sudan, "two records and booklet, Berlin.

29-White Head, G.O. :1934:"Italin travellers in the Berta country", <u>Sudan Notes and Records,</u> Vol. 17.



المؤلــف
ـ على ابراهيم الضو
ـ مواليد ١٩٤٨ مديرية شمال كردفان
ـ بكالوريوس محاسبه ١٩٧٥ دبلوم احصاء ٨٧ جامعة القاهرة الخرط
ـ دبلوم موسيقى ـ معهد الموسيقى و المسرح ١٩٧٩م
ـ ماجستير فولكلور جامعة الخرطوم ١٩٨٥م
ـ احد مؤلفى كتاب الالات الموسيقية التقليدية بالسودان ١٩٨٥
ـ طالب دكتوراة جامعة الخرطوم ١٩٨٨م
ـ الامين العام للمجلس الوطنى للموسيقى ١٩٨٨م
ـ عضو المكتب التنفيذى للمجمع العربى للموسيقى ١٩٨٨
ـ متزوج وله ثلاثة اطفال .
معهد الدراسات الافريقية والاسيوية
سلسلة دراسات في التراث السوداني
٣٢